

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'APPORT DE PRUDENCE HEWARD, LILIAS TORRANCE NEWTON ET JORI
SMITH À L'ÉLABORATION DE LA MODERNITÉ PICTURALE CANADIENNE :
1920-1948

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

JULIE ANNE GODIN LAVERDIÈRE

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier ma directrice, Thérèse St-Gelais, pour ses conseils et son soutien constant tout au long des trois dernières années. Je désire également souligner sa très grande disponibilité et la confiance qu'elle a portée en moi. Je suis d'avis que la bonne réalisation de ce projet n'aurait pas été possible sans elle.

Je remercie aussi Gabrièle Longval-Laverdière et Michelle Raza. Elles ont toutes les deux été des oreilles précieuses qui m'ont écoutée durant des années parler sans relâche de ce projet qui me tenait tant à cœur. C'est sans contredit leur écoute active qui, bien souvent, m'a permis de mettre de l'ordre dans mes idées. D'ailleurs, elles m'ont obligée plus d'une fois à verbaliser les intuitions et les idées embryonnaires qui m'habitaient et pour cela, je leur dis merci. Enfin, je souhaite remercier mes parents qui m'ont toujours soutenue et encouragée à poursuivre ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PARTICULARITÉS DE LA MODERNITÉ CANADIENNE.....	15
1.1 Quelques spécifications concernant le concept de modernité et celui de modernisme	15
1.2 Modernité : similitudes et différences entre les situations européennes et québécoises.....	18
1.2.1 Modernité picturale et abstraction	19
1.2.2 Ouverture progressive vers des courants picturaux internationaux.....	20
1.2.3 La couleur comme lieu d'une exploration de la modernité.....	25
1.2.4 Différences entre les modernités européenne et canadienne.....	26
1.3 Les sujets modernes	28
1.3.1 Le paysage.....	29
1.3.2 La figure humaine.....	32
1.4 Formation d'associations d'artistes progressistes.....	36
1.4.1 Se regrouper pour promouvoir l'art moderne : l'apport de cinq groupes dans le développement de la modernité canadienne.....	38

CHAPITRE II

LE PORTRAIT, VISAGE DE LA MODERNITÉ.....43

2.1	Heward, Torrance Newton et Smith, actrices de la modernité.....	44
2.1.1	Prudence Heward.....	44
2.1.2	Lilias Torrance Newton	47
2.1.3	Jori Smith	50
2.2	Le nu, un sujet qui se veut moderne	52
2.2.1	La question du nu sur la scène artistique canadienne	52
2.2.2	Le nu : quelques exemples de cas.....	55
2.2.2.1	Œuvres tirées de la série des femmes à la peau noire de Prudence Heward	55
2.2.2.2	<i>Fille sous un arbre</i>	58
2.2.2.3	<i>Nude in a Studio</i>	60
2.2.2.4	<i>Nu aux longs bas</i>	62
2.3	Remise en question de la femme comme sujet peint	63
2.3.1	Pour une représentation non traditionnelle du corps humain	64
2.3.2	Le nu et la représentation de la femme.....	70

CHAPITRE III

LE PAYSAGE ET LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART CANADIEN DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES.....76

3.1	Prédominance du paysage du Groupe des Sept	77
3.1.1	Soutien de la Galerie Nationale du Canada et de son directeur	78
3.1.2	Les membres du Groupe des Sept, leur implication et leurs prises de position.....	81
3.1.3	Le Groupe des Sept : point de mire du domaine des arts canadiens, dans les années 1920 et au début des années 1930.....	83
3.1.4	Dans la lignée du Groupe des Sept : le Canadian Group of Painters ...	85

3.2	Le portrait et le paysage dans la production artistique de Heward, Torrance Newton et Smith	90
3.2.1	Le paysage chez Heward, Torrance Newton et Smith.....	90
3.2.2	Intégration du portrait au paysage	94
3.2.2.1	<i>Fille sur la colline</i>	95
3.2.2.2	<i>Nonnie et Martha</i>	99
3.2.3	Quelques distinctions entre les œuvres de Heward et de Torrance Newton	100
3.2.4	La figure humaine : pour l'expression de la modernité et d'une autre forme de nationalisme	103
CHAPITRE IV		
LE PORTRAIT : UNE PRODUCTION À LA FOIS INTIMISTE ET SUBJECTIVE		109
4.1	Incidence de la Crise économique sur la présence accrue d'artistes ayant un intérêt marqué pour la figure humaine.....	109
4.2	L'exploration de la figure humaine chez Heward, Torrance Newton et Smith : pour l'expression de l'intimité et de la subjectivité.....	112
4.2.1	Pour une représentation de la femme moderne	113
4.2.2	Pour un portrait « psychologique » et empreint d'émotion.....	115
4.2.2.1	Prudence Heward.....	117
4.2.2.2	Lilias Torrance Newton.....	119
4.2.2.3	Jori Smith	121
4.2.3	Mise en œuvre de procédés techniques permettant l'expression de l'intimité.....	124
CONCLUSION		129
FIGURES		137
BIBLIOGRAPHIE.....		164

LISTE DES FIGURES

	Page
Fig. 1 HEWARD, Prudence, <i>Rosaire</i> , 1935, huile sur toile, 101,5 x 92 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal	137
Fig. 2 HEWARD, Prudence, <i>My Caddy</i> , 1941, huile sur toile, 62,3 x 51,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto	137
Fig. 3 TORRANCE NEWTON, Lillas, <i>Autoportrait</i> , 1929, huile sur toile, 61,5 x 76,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.....	138
Fig. 4 HEWARD, Prudence, <i>Femme au bord de la mer</i> , 1930, huile sur toile, 162,1 x 106,3 cm, Art Gallery of Windsor, Windsor.....	138
Fig. 5 HEWARD, Prudence, <i>Autumn (Girl with an Apple)</i> , 1942, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, collection privée	139
Fig. 6 TORRANCE NEWTON, Lillas, <i>Portrait de Frances Loring</i> , v. 1937-1947, huile sur toile, 63,4 x 61,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.....	139
Fig. 7 SMITH, Jori, <i>Lucien</i> , 1937, huile sur toile, 41 x 30,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.....	140
Fig. 8 HEWARD, Prudence, <i>Fille sous un arbre</i> , 1931, huile sur toile, 122,5 x 193,7 cm, Art Gallery of Hamilton, Hamilton.....	140
Fig. 9 TORRANCE NEWTON, <i>Nude in a Studio</i> , 1935, huile sur toile, 203,2 x 91,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.....	141

- Fig. 10 SMITH, Jori, *Nu aux longs bas*, 1935, huile sur carton, cadre original de linoléum peint, 15,1 x 6,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal..... 142
- Fig. 11 HEWARD, Prudence, *Rollande*, 1929, huile sur toile, 139,9 x 101,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 143
- Fig. 12. HEWARD, Prudence, *Jeune indienne*, 1936, huile sur toile, 36 x 30,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal 143
- Fig. 13 HEWARD, Prudence, *La fille du fermier*, 1945, huile sur toile, 61,2 x 51,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 144
- Fig. 14 SMITH, Jori, *Petite fille en bleu*, 1947, huile sur toile, 61,2 x 51,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec 144
- Fig. 15 SAVAGE, Anne, *Collines des Laurentides*, v. 1932-1935, huile sur panneau de bois, 40,5 x 45,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 145
- Fig. 16 HEWARD, Prudence, *Knowlton, Québec*, 1932, huile sur contre-plaqué, 30,4 x 35,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa..... 145
- Fig. 17 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Portrait de Louis Muhlstock*, v. 1937, huile sur toile, 63,8 x 61,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 146
- Fig. 18 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Dame en noir*, 1939, huile sur toile, 91,8 x 71,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal 146
- Fig. 19 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Nu*, v. 1926, sanguine sur papier vélin, 104,1 x 62,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa..... 147
- Fig. 20 SMITH, Jori, *Nu*, 1937, huile sur toile, 41 x 31 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 147
- Fig. 21 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Portrait d'Ethel Southam (Mme F.H.Toller)*, 76,3 x 61,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa..... 148

- Fig. 22 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Winkie*, 1929, huile sur toile, dimensions inconnues, Musée McCord d'Histoire Canadienne, Montréal..... 148
- Fig. 23 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Dennis Gillson à l'âge de 9 ans*, 1931, huile sur toile, 51 x 51 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal..... 149
- Fig. 24 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Portrait de Lawren Harris*, 1938, huile sur toile, 66,2 x 56,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 149
- Fig. 25 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Portrait d'A.Y. Jackson*, 1936, huile sur toile, 63,5 x 61,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa..... 150
- Fig. 26 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Portrait d'Olive Gillson*, v. 1930-1940, huile sur toile, 63,5 x 51 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal 150
- Fig. 27 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Portrait d'enfant*, 1940, huile sur toile, 54 x 49 cm, Musée d'art de Joliette, Joliette..... 151
- Fig. 28 SMITH, Jori, *La communiant*e, 1944, huile sur carton entoilé, 60,7 x 50,3 cm, Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa..... 151
- Fig. 29 HEWARD, Prudence, *Fille au teint foncé*, 1395, huile sur toile, 91,5 x 99 cm, Hart House Art Collection, Université de Toronto, Toronto..... 152
- Fig. 30 HEWARD, Prudence, *Hesther*, 1937, huile sur toile, 121,9 x 88,9 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston 152
- Fig. 31 HEWARD, Prudence, *Fille à la fenêtre*, 1941, huile sur toile, 86,4 x 91,5 cm, Art Gallery of Windsor, Windsor 153
- Fig. 32 MANET, Édouard, *Olympia*, 1865, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris..... 153
- Fig. 33 TORRANCE NEWTON, Lillas, *Martha*, 1938, huile sur toile, 76,7 x 61,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec..... 154

- Fig. 34 BROOKER, Bertram, *Figures in Landscape*, 1931, huile sur toile, 60,9 x 76 cm, localisation inconnue..... 154
- Fig. 35 BROOKER, Bertram, *Torse*, 1937, huile sur toile, 61,4 x 45,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 155
- Fig. 36 HOLGATE, Edwin, *Nu dans un paysage*, v. 1935, huile sur toile, 73,1 x 92,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa..... 155
- Fig. 37 HOLGATE, Edwin, *Nu*, 1930, huile sur toile, 64,8 x 73,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto..... 156
- Fig. 38 HEWARD, Prudence, *Fille sur la colline*, 1928, huile sur toile, 101,8 x 94,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 156
- Fig. 39 TORRANCE NEWTON, Liliás, *Nonnie*, v. 1920, huile sur toile 66,3 x 56,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 157
- Fig. 40 MAY, Mabel, *Melting Snow*, v. 1925, 1925, huile sur toile, 91,8 x 101,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 157
- Fig. 41 HEWARD, Prudence, *Scène de montagne*, 1930-1939, huile sur panneau, 30,5 x 30 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal..... 158
- Fig. 42 HEWARD, Prudence, *Plant Study*, 1932, huile sur panneau, 30 x 33 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal 158
- Fig. 43 HEWARD, Prudence, *Fille au chandail jaune*, 1936, huile sur toile, 116,2 x 122,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa..... 159
- Fig. 44 HEWARD, Prudence, *Sarah Eliot*, 1945, huile sur carton entoilé, 60 x 50,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 159
- Fig. 45 TORRANCE NEWTON, Liliás, *Maurice*, 1939, huile sur toile, 76,8 x 61,6 cm, Hart House Art Collection, Université de Toronto, Toronto 160

- Fig. 46 SMITH, Jori, *Rose Lavoie*, 1936, huile sur toile, 61,5 x 46,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec 160
- Fig. 47 SMITH, Jori, *Mme Louisa Tremblay et sa fille*, (non daté), huile sur panneau, 22,9 x 30,5 cm, Collection Joseph Stratford 161
- Fig. 48 TORRANCE NEWTON, Lilius, *My Son*, 1941, huile sur toile, 76,2 x 57,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto..... 161
- Fig. 49 SMITH, Jori, *Rose Fortin*, 1935, huile sur toile, 50,8 x 40 cm, collection Talbot Johnson..... 162
- Fig. 50 SMITH, Jori, *Jeune fille*, 1940, huile sur toile, 56,2 x 40,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 162
- Fig. 51 SMITH, Jori, *L'ennui*, 1937, huile sur toile, 56,2 x 45,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec..... 163
- Fig. 52 SMITH, Jori, *Pauline Simard*, v. 1940-1942, huile sur toile, 54 x 43,8 cm, collection privée 163

RÉSUMÉ

Dans la continuité des ouvrages publiés durant les dernières années sur l'art moderne et sur les femmes artistes, le présent mémoire s'attarde sur la participation de Prudence Heward, de Liliat Torrance Newton et de Jori Smith au développement de la modernité picturale canadienne. C'est plus précisément l'étude des portraits de femmes et d'enfants peints de 1920 à 1948 qui nous intéresse puisque la figure humaine, en plus de caractériser les productions de ces trois peintres, est l'un des thèmes privilégiés de la modernité canadienne naissante. C'est ainsi que nous tentons de démontrer que ces artistes, en plus d'intégrer les principes esthétiques modernes tels que les définit notamment l'historienne de l'art Esther Trépanier, expriment une vision à la fois intime et personnelle de la femme et de l'enfant.

En premier lieu, il importe de définir ce qu'est la modernité picturale au Canada durant la période de l'entre-deux-guerres. En nous appuyant sur les recherches de Trépanier, nous différencions, tout comme la chercheuse, les modernités européenne et canadienne. Les approches historiographiques et historiques occupent donc une place importante dans la constitution de notre pensée. Toutefois, c'est l'analyse formelle qui permet de mesurer de manière adéquate la participation de Heward, de Torrance Newton et de Smith à l'élaboration de la modernité picturale. Ces analyses nous aident à comprendre, par exemple, l'influence cézannienne dans l'art des trois peintres, mais aussi de constater l'usage de teintes flamboyantes, de grands aplats de couleur et de la ligne contour, bref autant de caractéristiques des esthétiques modernes en vigueur au pays durant ces quelque vingt années. De même, nous observons que le trio d'artistes a posé un regard moderne sur le corps de la femme, entre autres en peignant à plusieurs reprises une personne confiante en elle-même et au caractère bien défini. Cependant, c'est principalement grâce au nu que Heward, Torrance Newton et Smith ont pu remettre en question la représentation de la femme en tant que sujet peint puisque les nombreuses figures dénudées qu'elles ont peintes défient souvent les conventions qui régissent le genre au Canada durant les années 1920 à 1940. Les trois peintres ne se sont toutefois pas limitées à peindre des femmes possédant un fort caractère. En effet, plusieurs de leurs portraits présentent aussi une femme ou un enfant témoignant d'une grande vulnérabilité ou d'une tristesse apparente. Autrement dit, les trois peintres présentent des portraits dits « psychologiques » en usant de l'image de la femme et de l'enfant pour exprimer l'intime et le subjectif, deux notions importantes à la base même de la définition de l'art moderne canadien.

Mots clés : MODERNITÉ PICTURALE, FIGURE HUMAINE, PRUDENCE HEWARD, LILIAS TORRANCE NEWTON, JORI SMITH.

INTRODUCTION

Malgré certaines recherches récentes, l'analyse de l'apport des femmes à l'histoire de la modernité et de l'avant-garde artistique au Québec reste encore, en grande partie, à écrire.

TRÉPANIER 1997 (A)

Bien qu'écrits en 1997, ces quelques mots d'Esther Trépanier sont encore aujourd'hui d'actualité et ils ne cessent de hanter l'auteure de ces lignes. Soulignons que nous manifestions déjà depuis longtemps un intérêt majeur pour les recherches de cette historienne de l'art sur le développement de la modernité picturale québécoise. À la lecture de cette affirmation, nous étions désormais mue par le désir de contribuer à l'avancement des connaissances sur l'apport de femmes artistes à la peinture moderne de leur pays.

Plusieurs auteurs canadiens s'entendent pour dire que durant la période de l'entre-deux-guerres, le nombre de femmes artistes a augmenté sensiblement¹. Celles-ci jouissaient d'un statut professionnel, d'une formation artistique adéquate et leur réputation était bien établie auprès de leurs pairs et de la critique. Parmi ces artistes, nous retrouvons les femmes ayant fait partie du Beaver Hall Group² ainsi qu'Emily Carr (1871-1945), Florence Wyn Wood (1903-1966), Jori Smith (1907-2005) et Marian Scott (1906-1993), pour ne nommer que ces quelques figures. Cependant, malgré ce constat, et en dépit du nombre croissant d'ouvrages concernant les femmes artistes canadiennes, force est d'admettre que plusieurs historiens de l'art se concentrent sur leur vie et sur leur carrière plutôt que sur leurs productions

¹ Outre les travaux de Trépanier, nous pouvons faire mention de *Peinture canadienne des années trente* de Charles C. Hill (HILL 1975), *From Women's Eyes: Women Artists in Canada* de Dorothy Farr et Natalie Luckyj (FARR/LUCKYJ 1975), *By a Lady: Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women* (TIPPETT 1992), de même que de l'ouvrage *Un siècle de peinture au Québec : nature et paysage* de Robert Bernier (BERNIER 1999).

² Il s'agit d'Emily Coonan (1885-1971), Norah Collyer (1898-1979), Mabel Lockerby (1882-1976), Prudence Heward, (1896-1947) Mabel May (1887-1971), Kathleen Morris (1893-1986), Liliias Torrance Newton (1896-1980), Sarah Robertson (1891-1948), Anne Savage (1896-1971) et Ethel Seath (1879-1963).

artistiques respectives³. En ce qui nous concerne, il nous a toujours semblé important de privilégier l'étude des œuvres plutôt que de nous attarder ainsi sur l'aspect anecdotique de la carrière d'un artiste. C'est donc ce que nous tenterons de faire dans le cadre du présent mémoire. Pour ce faire, nous privilégierons l'analyse formelle et nous adopterons des approches essentiellement historiques et historiographiques, bien que les études féministes viendront parfois, elles aussi, alimenter notre réflexion.

Afin de mener à bien les exigences de cet exercice, nous avons décidé de centrer nos recherches sur trois peintres d'origine montréalaise soit Prudence Heward, Liliat Torrance Newton et Jori Smith. Ainsi, nous nous intéresserons plus particulièrement aux portraits de femmes et d'enfants qu'elles ont peints puisqu'il s'agit d'un thème que toutes trois ont exploré au cours de leur carrière⁴.

Étant donné l'ampleur de leur travail, nous avons choisi de nous concentrer sur les œuvres peintes entre 1920 et 1948. Cette découpe temporelle n'est certes pas naïve. En effet, 1920 correspond à l'année de la création du Beaver Hall Group, regroupement d'artistes dont font partie Heward et Torrance Newton⁵. Pour sa part,

³ C'est le cas notamment de *Redécouvrir Jori Smith, œuvres choisies : 1932-1993* de Barbara Meadowcroft (MEADOWCROFT 1995) et de *Women of Beaver Hall: Canadian Modernist Painters* d'Evelyn Walters (WALTERS 2005) qui semblent privilégier l'anecdotique plutôt que l'analyse de la contribution des artistes à l'art canadien. Cependant, il existe des publications qui tiennent compte des œuvres. Nous pouvons ici citer, à titre d'exemple, *Jori Smith, une figure de la modernité picturale québécoise* d'Édith-Anne Pageot (PAGEOT 2000) ou *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* (TRÉPANIÉ 1998) d'Esther Trépanier. Nous reviendrons sur les spécificités de ces écrits ultérieurement lorsque nous effectuerons la revue de la littérature concernant l'un ou l'autre des aspects de notre problématique.

⁴ Nous tenons ici à mentionner que les trois peintres ont aussi peint des portraits d'hommes, cependant nous avons consciemment choisi de ne pas porter notre attention sur ceux-ci. Il est toutefois à noter que les portraits masculins sont beaucoup plus rares chez Heward. Ainsi, outre *Rosaire* (1935) (fig. 1) et *My Caddy* (1941) (fig. 2), deux adolescents, l'artiste n'a peint que les portraits de son frère et de ses neveux.

⁵ Nous reviendrons sur l'importance de ce groupe, dans le cadre du premier chapitre, puisqu'il est considéré par plusieurs historiens de l'art comme étant le pendant québécois du Groupe des Sept. Voir, entre autres, l'article de Joyce Millar, *The Beaver Hall Group: Painting in Montreal 1920-1940* (MILLAR 1992).

Jori Smith, de près de dix ans la cadette de ses deux consœurs, débute sa formation artistique durant cette même période. Ajoutons aussi que les travaux de Trépanier concernant la modernité québécoise ont, eux aussi, influencé notre choix. Il en est ainsi puisque, de par ses études, l'historienne de l'art a démontré que la modernité a commencé à s'instaurer au pays, quoique timidement, suite à la Première Guerre mondiale. Pour ce qui est de clore notre période d'étude, nous avons délibérément choisi de l'arrêter à l'année 1948 puisque celle-ci correspond à la dissolution de la Société d'art contemporain, dont étaient membres Heward et Smith. Qui plus est, c'est également en 1948 que Paul-Émile Borduas (1905-1960) et les artistes automatistes publient leur *Refus global*. Bref, de grands changements surviennent sur la scène artistique québécoise. En effet, l'abstraction s'est désormais instaurée dans la pratique des peintres québécois et celle-ci s'oppose à un art figuratif – mais, somme toute, moderne – tel qu'exploré tant par Heward que Torrance Newton ou Smith. Enfin, rappelons que Heward est décédée au début de l'année 1947.

En ce qui a trait aux artistes ici étudiées et à l'intérêt que nous portons à la représentation de la figure humaine, ces choix s'expliquent aisément. Étant donné que la représentation de la figure humaine est l'un des thèmes principaux de la peinture moderne de l'entre-deux-guerres, il nous semblait tout indiqué de privilégier des artistes s'étant consacrées, en grande partie, à ce type de production. Enfin, nous avons choisi de nous concentrer sur les portraits de femmes et d'enfants, ainsi que sur les nus, puisqu'il s'agit d'œuvres au caractère intime, parfois même privé, et qu'elles mettent en scène une grande part de subjectivité que l'on retrouve notamment dans le traitement que les peintres réservent à leurs toiles. Ce sont donc chacune de ces considérations qui nous ont amenée à sélectionner les trois artistes autour desquels s'articulera notre réflexion.

Toutefois, bien qu'une école de pensée féministe essentialiste soutienne que les femmes sont naturellement intéressées par des sujets dits plus « féminins », nous ne partageons pas cette opinion. Aussi, nous ne désirons pas nous affilier à ces

théories puisque nous ne croyons pas que Heward, Torrance Newton et Smith aient peint des femmes et des enfants parce que ces thèmes s'inscrivaient nécessairement dans leur « nature féminine ». Nous pensons plutôt, à l'instar de Trépanier et de Charles C. Hill⁶, que la figure humaine était l'un des thèmes des importants de la peinture canadienne de l'entre-deux-guerres. C'est du moins ce qui ressort de leurs analyses respectives.

Bien que les écrits de ces deux historiens de l'art soient au cœur de notre corpus théorique, nous devons toutefois établir une différence majeure entre les ouvrages de Hill et ceux de Trépanier. Le premier s'intéresse aux associations d'artistes s'étant formées au Canada durant les années 1930, et, par conséquent, aux peintres qui en faisaient partie. Hill cherche aussi à montrer les transformations majeures survenues dans l'art canadien des années 1930, période où l'auteur perçoit un « mouvement entre des polarisations⁷ ». L'historien de l'art constate que cette période est marquée par divers changements tant sur la scène artistique que dans les arts en tant que tels. Selon Hill, cette décennie est celle où, d'une part, se développent de « nouveaux » thèmes (paysage urbain, figure humaine et nu⁸) et où, d'autre part, nous constatons le passage entre le nationalisme et l'internationalisme⁹. Autrement dit, c'est à ce moment que l'intérêt des peintres canadiens passent du paysage à caractère nationaliste – nous pensons ici au paysage développé par les membres du Groupe des Sept – à un art abstrait empreint de surréalisme, par exemple. Les artistes d'ici démontrent donc un intérêt pour une esthétique plus

⁶ Voir HILL 1975. C'est suite à la parution en 1975 de l'ouvrage de Charles C. Hill, *Peinture canadienne des années trente*, que s'est développé un intérêt nouveau pour l'art canadien des années 1930. Il va sans dire qu'avant les études de Hill, les historiens de l'art traitaient de la production artistique de cette époque dans les ouvrages dédiés à l'art canadien en général, mais aucun document n'étudiait aussi assidûment les œuvres de cette décennie. C'est le cas notamment de Russell Harper qui, dans *La peinture au Canada des origines à nos jours*, de 1966 (HARPER 1966), n'effectue qu'un survol de la période. L'auteur n'y présente pas tous les enjeux esthétiques et n'insiste pas sur les conséquences de la Crise économique sur le développement du thème de la figure humaine dans les arts des années 1930, ce qu'a fait Hill et ses successeurs, tels qu'Esther Trépanier.

⁷ HILL 1975, p. 9.

⁸ HILL 1975, p. 10.

⁹ HILL 1975, p. 9.

internationaliste puisque les productions artistiques des années 1940 se rapprochent notamment de ce qui se fait au même moment à New York avec l'expressionnisme abstrait et à Paris avec l'abstraction lyrique.

Pour sa part, Trépanier s'est notamment penchée sur l'émergence d'un discours sur la modernité – et donc des manifestations de la modernité québécoise en tant que telle – dans les quotidiens francophones et anglophones de la métropole, durant l'entre-deux-guerres. C'est au cours de ses recherches que l'historienne de l'art en est venue à mettre en lumière les particularités de la modernité picturale québécoise. Dans son ouvrage *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*¹⁰, l'auteure explique que cette modernité est, entre autres, caractérisée par l'exploration de nouvelles propositions plastiques ainsi que par l'apparition de nouveaux sujets. Bref, elle est marquée par un intérêt grandissant pour l'expression d'une certaine subjectivité (celle du sujet peignant tout autant que celle du sujet peint) et par la récupération, quoique timide, de quelques-uns des courants « modernes » européens, tels que l'impressionnisme, le postimpressionnisme et le cubisme. Dans la seconde partie de ce livre, Trépanier étudie aussi les thèmes liés à cette modernité : outre le paysage urbain, la théoricienne se penche sur la figure humaine et sur le nu.

Trépanier s'est également intéressée à l'art des femmes. En effet, l'historienne de l'art a été commissaire, en 1997, pour une exposition sur les femmes artistes montréalaises, *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise, œuvres de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal*¹¹. Dans l'opuscule accompagnant l'événement, Trépanier se penche sur la réception des œuvres des femmes artistes dans les quotidiens montréalais de l'entre-deux-guerres. L'auteure aborde également la question du statut professionnel des femmes artistes et le fait qu'elles étaient des participantes actives au développement d'une modernité picturale québécoise. Parmi les peintres que Trépanier étudie, nous retrouvons Heward,

¹⁰ TRÉPANIÉ 1998.

¹¹ TRÉPANIÉ 1997 (B).

Torrance Newton et Smith. La même année, l'historienne de l'art publie un article intitulé *Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930*¹², dans lequel elle s'est intéressée à la réception critique des femmes artistes du Québec. Il s'agit toutefois, selon la théoricienne, d'un aperçu de la situation, aussi la chercheuse est consciente qu'il est essentiel d'approfondir la réflexion qu'elle a ici débutée¹³.

Aujourd'hui directrice du Musée national des beaux-arts du Québec, Trépanier a mis sur pied, à l'été 2009, une exposition entièrement consacrée aux femmes artistes ayant œuvré entre 1900 et 1965 et dont les toiles se retrouvent dans les collections permanentes du musée du Québec. *Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1900-1965. Œuvres de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec* n'est donc pas sans rappeler *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise, œuvres de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, présentée en 1997 au musée montréalais puisque l'historienne de l'art y entretient son intérêt pour la peinture de la première moitié du XX^e siècle et pour l'art des artistes québécoises. Une fois de plus, l'exposition permet de faire découvrir des artistes souvent méconnues du grand public.

D'autres auteures¹⁴ se sont aussi consacrées à la question des femmes artistes, au Canada. Nous pouvons faire état du catalogue d'exposition de Dorothy Farr et Natalie Luckyj, *From Women's Eyes: Women Painters in Canada*¹⁵, paru en 1974. Dans cet ouvrage, les deux commissaires étudient les carrières artistiques de quelques canadiennes et elles cherchent à mettre en lumière leurs contributions respectives à l'histoire de l'art canadien. Cependant, nous devons soulever que ce

¹² TRÉPANIÉ 1997 (A).

¹³ TRÉPANIÉ 1997 (A), p. 78.

¹⁴ Nous nous permettons de féminiser d'emblée le terme « auteur » puisque ce sont les ouvrages de trois historiennes de l'art dont il sera ici question. Il en est ainsi puisque, suite à l'émergence du mouvement féministe dans les années 1960, plusieurs théoriciennes se sont intéressées à l'art des femmes, au Canada comme ailleurs en Occident.

¹⁵ FARR / LUCKYJ 1975.

catalogue demeure une introduction puisqu'il ne présente que des études succinctes du travail de quelques artistes d'origine canadienne. De surcroît, les deux auteures s'intéressent aux carrières et aux difficultés rencontrées par ces femmes plutôt qu'à leurs œuvres en tant que telles. Néanmoins, Luckyj et Farr poursuivront les réflexions ici entamées dans des ouvrages subséquents, lorsqu'elles étudieront respectivement l'art de Prudence Heward et de Liliat Torrance Newton.

Le catalogue d'exposition sur Prudence Heward produit par Luckyj en 1986, *L'expression d'une volonté : l'art de Prudence Heward*¹⁶, demeure, encore aujourd'hui, l'étude la plus approfondie de l'œuvre de cette artiste montréalaise. En effet, bien que l'auteure consacre un chapitre à la biographie de Heward, elle traite aussi en profondeur de la réception critique de ses œuvres et de sa production artistique. C'est ainsi que Luckyj accorde une grande importance à la description et à l'analyse des œuvres de l'artiste montréalaise. Ajoutons que Luckyj se concentre sur les portraits et les nus de Heward, éludant ainsi de son propos l'étude des nombreux paysages et des natures mortes peints par l'artiste.

En 1981, Farr publie l'un des rares catalogues d'exposition entièrement consacrés à la production artistique de Torrance Newton¹⁷. Édité dans le cadre d'une exposition commémorative, cette publication se concentre principalement sur la vie de la peintre¹⁸. Néanmoins, on constate le désir de l'auteure de parler des œuvres, qu'elle nomme et qu'elle décrit d'ailleurs succinctement.

¹⁶ Voir LUCKYJ 1986.

¹⁷ Voir FARR 1981. Nous n'avons retracé qu'un seul autre catalogue dédié à l'art de Torrance Newton, celui de l'exposition s'étant tenue, en 1995, à la Galerie Klinkhoff à Montréal et préparé par Barbara Meadowcroft (MEADOWCROFT 1995).

¹⁸ Ceci s'explique par le contexte de production entourant la parution du catalogue. Écrit un an après le décès de la peintre, en 1980, et constituant le premier ouvrage entièrement consacré à Torrance Newton, il était essentiel de débiter la recherche sur l'artiste de cette manière. Il s'agit d'un travail de défrichage qui allait permettre aux chercheurs ultérieurs de se concentrer davantage sur l'analyse des œuvres. Cependant, plus de vingt-cinq ans après la parution du catalogue de Farr, aucun historien de l'art ne s'est penché de manière exhaustive sur l'art de l'artiste, Torrance Newton étant plutôt étudiée par rapport à sa participation au Beaver Hall Group ou dans les études sur la peinture de l'entre-deux-guerres.

Les ouvrages qui traitent de l'art de l'entre-deux-guerres font brièvement référence, de manière générale, à Torrance Newton et nombreux sont ceux qui se limitent à mentionner son nom, sans véritablement s'attarder à ses œuvres. C'est donc plutôt dans les ouvrages sur les femmes du Beaver Hall Group que nous retrouvons le plus d'informations sur Torrance Newton et, il va sans dire, ces publications parlent aussi de Heward¹⁹.

Les études sur le Beaver Hall Group se sont multipliées depuis la première exposition uniquement consacrée aux membres féminins du groupe et inaugurée par Norah McCullough²⁰, en 1966. Son catalogue, quoique succinct, est à considérer puisqu'il représente le premier document dédié aux femmes du Beaver Hall, et ce, bien que l'auteure soutient que ces dernières sont des « [...] femmes, qui n'étaient pas des artistes de carrière, mais plutôt des personnes de bonne famille douées de talent [...] »²¹. » En 1992, Joyce Millar²² publie à son tour un article sur le sujet. Beaucoup plus complet, ce dernier texte vient mettre en évidence les différences et les ressemblances entre les œuvres du Groupe des Sept et celles des femmes de l'association montréalaise. Par la suite, Millar étudie brièvement l'art et la carrière individuelle de chacune des peintres du Beaver Hall.

¹⁹ Contrairement à Torrance Newton et, dans une certaine mesure, à Jori Smith, la fortune critique de Heward est plus abondante. Outre l'ouvrage de Luckyj, Heward a été le sujet de quelques catalogues d'exposition [notamment *Prudence Heward, 1896-1947 : Memorial Exhibition*, écrit par A.Y. Jackson (JACKSON 1948) et *Prudence Heward (1896-1947): An Introduction To Her Life And Work* de Janet Braide (BRAIDE 1980)], d'articles de périodiques [par exemple, *Prudence Heward : 1896-1947* de Noël Meyer (MEYER 2004-2005)] et même d'un documentaire [*By Woman's Hand* de Pepita Ferrari (FERRARI 1994)]. Ce dernier porte sur le travail de trois peintres du Beaver Hall Group. Outre Heward, Ferrari porte aussi son attention sur Anne Savage et sur Sarah Robertson.

²⁰ McCULLOUGH [n. d.]. Suite à l'exposition de McCullough, les ouvrages consacrés au Beaver Hall Group se concentrent, de manière quasi généralisée, sur les membres féminins du groupe, et ce, bien que cette association compte en son sein plusieurs peintres masculins renommés. Nous pouvons ici citer à titre d'exemple A.Y. Jackson (1882-1974), Edwin Holgate (1892-1977) et Adrien Hébert (1890-1967). En fait, seul le mémoire de maîtrise de Susan Avon, « *The Beaver Hall Group and its Place in the Montreal Art Milieu and the Nationalist Network* », s'attarde autant aux membres féminins que masculins de la formation.

²¹ McCULLOUGH [n. d.], [n. p.].

²² MILLAR 1992.

Les recherches de Barbara Meadowcroft concernant les membres féminins du Beaver Hall Group participent aussi de l'intérêt grandissant que les historiens de l'art portent au travail des femmes artistes de cette association de peintres. Son ouvrage le plus significatif et le plus complet demeure encore aujourd'hui *Painting Friends: The Beaver Hall Women Painters*²³, publié en 1999. Bien que la propension de Meadowcroft à donner dans l'anecdotique ne soit pas absent de *Painting Friends*²⁴, l'auteure aborde les œuvres qu'elle analyse parfois sous un angle féministe²⁵. Le contexte historique entourant l'évolution des conditions de la femme et l'émancipation graduelle de la Québécoise et de la femme artiste intéressent aussi beaucoup Meadowcroft. Enfin, en 2005, Evelyn Walters publie à son tour un ouvrage portant sur les femmes du Beaver Hall Group, *The Woman of the Beaver Hall: Canadian Modernist Painters*²⁶. Tout comme Meadowcroft avant elle, Walters apprécie particulièrement rapporter des anecdotes sur la vie et la carrière de ces femmes. Elle relate toutefois l'histoire de la formation du groupe et elle poursuit en insistant sur les liens qui unissent les femmes du Beaver Hall Group entre elles, mais aussi à la scène artistique canadienne. L'auteure s'intéresse aussi au développement de la modernité picturale et à l'intérêt des membres du Beaver Hall Group pour les esthétiques avant-gardistes. Puis, Walters consacre de courts chapitres à chacune de ces peintres, proposant à la fois une biographie et un bref survol de leurs carrières respectives.

²³ MEADOWCROFT 1999.

²⁴ Nous aimerions souligner que Meadowcroft est aussi l'auteure d'un catalogue d'exposition sur Jori Smith (MEADOWCROFT 1993) et d'un autre sur sa consœur, Lillias Torrance Newton (MEADOWCROFT 1995). Toutefois, à la lecture de ces publications, nous constatons que c'est la vie de chacune de ces artistes qui semble le plus intéresser Meadowcroft, et ce, même si elle aborde aussi la carrière et les œuvres des deux peintres. Ceci s'explique sans doute par le fait que Meadowcroft, qui est détentrice d'un doctorat en littérature canadienne à l'Université Concordia, n'a pas de formation en histoire de l'art. Enfin, il importe de mentionner que l'auteure est membre de la Simone de Beauvoir Institute de l'Université Concordia, un centre de recherche qui se consacre aux études féministes.

²⁵ C'est le cas de *Autoportrait* (1929) (fig. 3) de Torrance Newton et de l'œuvre *Femme au bord de la mer* (1930) (fig. 4) de Heward.

²⁶ Voir WALTER 2005.

Pour ce qui est de Smith, il demeure malgré tout difficile de trouver des informations sur l'artiste, et ce, bien que son art soit maintenant un peu plus étudié par les historiens de l'art. Il est vrai que les études consacrées uniquement à Jori Smith sont beaucoup plus tardives que celles ayant été publiées sur les productions artistiques de ses deux consœurs. Son art a été surtout traité dans les ouvrages dédiés à l'art de l'entre-deux-guerres ou encore, dans ceux investissant la peinture des femmes artistes canadiennes. Cependant, ce n'est qu'au milieu des années 1990 que des travaux spécifiquement centrés sur les tableaux de Smith ont fait leur apparition. Parmi ceux-ci, nous pouvons faire état des travaux d'Édith-Anne Pageot. Cette dernière, dans un article paru en 2000, ainsi que dans sa thèse de doctorat²⁷, présente Smith comme une peintre ayant pris part au développement de la modernité québécoise. Ces deux études se construisent principalement autour d'analyses formelles de portraits d'enfants réalisés par l'artiste. Pageot établit également un lien entre l'intérêt que Smith portait aux théories de Jung sur l'inconscient collectif, intérêt qui influence, selon l'auteure, la représentation des enfants à laquelle s'est livrée la peintre.

Nous sommes consciente qu'il existe un nombre croissant d'ouvrages concernant l'une ou l'autre des artistes que nous nous proposons d'étudier. Néanmoins, il ne faudrait pas conclure que tout a été dit au sujet de Heward, de Torrance Newton et de Smith. Plusieurs des publications dont il a été ici question ne sont que des études préliminaires et maints auteurs avouent eux-mêmes qu'ils ne font qu'ouvrir la voie à des études ultérieures. C'est donc dans cette communauté d'esprit que nous tenterons d'inscrire notre mémoire. Cependant, rappelons que nous souhaitons nous éloigner des ouvrages s'intéressant principalement à la vie des trois peintres. En effet, nous désirons mettre l'accent sur leurs œuvres afin de contribuer à l'avancement de la recherche sur leurs productions respectives de portraits. C'est

²⁷ Voir PAGEOT 2000 et PAGEOT 2003.

ainsi que nous tenterons de déterminer comment les portraits de femmes et d'enfants peints par Heward, Torrance Newton et Smith ont participé au développement d'une peinture moderne dans un contexte canadien, il va sans dire. Nous tenons ici à souligner que les théories féministes énoncées notamment par Linda Nochlin, Rozsika Parker et Griselda Pollock²⁸ guideront notre pensée et notre manière d'aborder notre objet d'étude, et ce, tout au long du présent exercice, ce qui permettra de jeter un nouveau regard sur l'art des trois peintres. Nous nous intéressons tout particulièrement aux propos de ces auteures qui concernent la représentation du corps féminin dénudé.

Il s'agira ici de démontrer que Heward, Torrance Newton et Smith, de par leurs innombrables portraits de femmes et d'enfants, ont exploré un pan quelque peu différent de la modernité picturale canadienne. Nous soutenons effectivement que leurs œuvres, en plus de mettre de l'avant les propositions plastiques considérées alors comme modernes, proposent un art empreint d'une grande intimité et que c'est là, entre autres, que la peinture de ces trois artistes se distancie de celle des membres du Groupe des Sept, par exemple.

Dans notre premier chapitre, nous viendrons principalement expliquer les spécificités de la modernité canadienne puisque c'est sur cette notion même que se basera notre analyse de la participation de Heward, Torrance Newton et Smith à l'élaboration de la modernité picturale de leur pays. Nous tenterons de brosser un tableau nous permettant de saisir les caractéristiques propres à l'art québécois, au début du XX^e siècle. Ainsi, nous nous pencherons sur les particularités de la modernité québécoise, en nous distanciant de la modernité européenne du XIX^e siècle. Il s'agira donc de faire un survol des différents thèmes explorés par les peintres modernes puisque nous pourrons alors constater, entre autres, l'importance

²⁸

NOCHLIN 1993 et PARKER / POLLOCK 1981.

grandissante de la représentation de la figure humaine durant la période de l'entre-deux-guerres.

Par la suite, nous nous concentrerons sur la représentation de la figure humaine en procédant à l'étude de certains des portraits de femmes et d'enfants peints par Heward, Torrance Newton et Smith, de même qu'à l'analyse de quelques-uns de leurs nus. En posant notre regard sur des œuvres telles que *Autumn (Girl With an Apple)* (1942) (fig. 5), *Portrait de Florence Loring* (v. 1937-1947) (fig. 6) et *Lucien* (1937) (fig. 7), nous chercherons à identifier l'emploi de techniques picturales qualifiées de modernes dans leurs productions respectives. C'est toutefois le nu qui retiendra notre attention puisque ce type de représentation est l'un des sujets associés à la modernité au Canada²⁹. Ainsi, grâce à une étude de la tradition du nu en art canadien, nous chercherons à faire ressortir la modernité et l'audace des œuvres du trio d'artistes. À titre d'exemple, nous étudierons des toiles telles que *Fille sous un arbre* (1931) (fig. 8), *Nude in a Studio* (1935) (fig. 10) et *Nu aux longs bas* (1935) (fig. 11). Enfin, nous tenterons de démontrer que le regard que les trois peintres posent sur le corps féminin dénudé est moderne et qu'il remet en question la femme en tant qu'objet peint. Pour ce faire, nous tiendrons compte de théories féministes, notamment celles énoncées par Parker et Pollock dans l'ouvrage *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*³⁰.

Bien que l'intérêt des peintres pour la figure humaine soit croissant durant les quelque vingt ans qui séparent les deux conflits internationaux, force nous est de constater que le paysage demeure, en apparence du moins, encore et toujours le thème qui occupe alors l'avant-scène artistique au Canada. En effet, c'est principalement la nature dépeinte par le Groupe des Sept qui a retenue l'attention durant les années 1920. Nous avançons que l'hégémonie du Groupe des Sept et du

²⁹ Voir, entre autres, TRÉPANIÉ 1999, p. 22, 245-270.

³⁰ Voir PARKER / POLLOCK 1981.

paysage dans les arts canadiens a pu nuire à la reconnaissance de la figure humaine. Autrement dit, nous nous demandons si des œuvres telles que celles proposées par Heward, Torrance Newton et Smith peuvent être considérées comme étant moins modernes que ne l'est le paysage nationaliste, qui a longtemps été perçu comme le fleuron de l'art moderne au Canada. Nous nous pencherons donc sur la tradition du paysage – celle instaurée par le Groupe des Sept – que nous opposerons à l'importance grandissante de la figure humaine. Nous sommes d'avis que le trio de peintres ici étudié, en s'intéressant à la représentation du portrait intime, investit un pan bien différent de la modernité canadienne que celui des paysages auxquels nous ont notamment habitué les artistes du Groupe des Sept.

À ce stade-ci de notre réflexion, certains pourraient supposer que la question du genre s'impose d'elle-même, en opposant un art dit féminin (la figure humaine) et un art plutôt masculin (le paysage). Il ne s'agit toutefois pas pour nous de miser sur une dichotomie femmes/portraits, hommes/paysages puisque cette piste de réflexion, en plus d'être erronée³¹, nous mènerait à l'énonciation de stéréotypes et d'idées préconçues desquels nous désirons, par notre approche féministe, nous distancer. Autrement dit, nous ne considérons pas que l'intimité qui peut se refléter dans les œuvres de Heward, de Torrance Newton et de Smith soit impunément dû au fait que les trois artistes soient des femmes : nous pensons plutôt que cette situation résulte du thème, soit la représentation du corps. Par ailleurs, nous sommes d'avis que le caractère privé de ce type d'œuvre peut être associé à l'intérêt des trois peintres pour la modernité picturale puisque l'expression de la subjectivité y est fortement encouragée. Voilà pourquoi, dans le cadre de notre quatrième chapitre, nous nous intéresserons à l'aspect intime qui émane, de manière générale, des représentations

³¹ Mentionnons qu'à l'époque où peignent Heward, Torrance Newton et Smith, maints hommes s'intéressent à la figure humaine. Nous pensons à Jack Humphrey (1901-1967), Fred Varley (1881-1945), Edwin Holgate ou Goodridge Roberts (1904-1974), par exemple. Dans un même ordre d'idées, plusieurs femmes ont excellé dans la représentation du paysage canadien. Nous pouvons notamment nommer les peintres Emily Carr et Anne Savage.

de la figure humaine telles que définies par Heward, Torrance Newton et Smith. Nous nous attarderons sur les conséquences de la Crise économique dans le développement du portrait moderne puis nous nous pencherons sur les portraits « psychologiques » peints par Heward et par Smith, et dans une certaine mesure, par Torrance Newton. Enfin, il s'agira d'étudier les différents procédés formels dont usent les trois peintres afin de mettre l'accent sur l'expression de l'intimité.

CHAPITRE I

PARTICULARITÉS DE LA MODERNITÉ CANADIENNE

[...] l'expression de la modernité est toujours relative aux conditions historiques et culturelles propres à chaque société, même si elle présente des caractéristiques générales assez constantes.

TRÉPANIÉ 1998

1.1 Quelques spécifications concernant le concept de modernité et celui de modernisme

De prime abord, soulignons que nous sommes consciente que le concept de modernité est difficile à définir. En effet, cette notion est protéiforme³² et, comme le rapporte Trépanier, sa signification varie dans le temps et l'espace. En d'autres termes, la modernité ne s'est pas manifestée simultanément partout en Occident. Ceci étant dit, une période dite « moderne » a donc été identifiée en Europe, et en particulier en France, à partir du milieu du XIX^e siècle. Pourtant, il semble que ce soit après la Première Guerre mondiale que nous puissions véritablement parler de modernité artistique au Canada. Qui plus est, la modernité qui s'est conçue ici durant l'entre-deux-guerres n'est pas tout à fait la même que celle qui a eu cours en Europe au milieu du XIX^e siècle. Ainsi, il coexiste plusieurs définitions de la modernité. Ce concept se retrouve au cœur même de notre réflexion, aussi est-il essentiel de donner à comprendre à notre lecteur ce à quoi nous nous référons, tout au long du présent mémoire. Il s'agira donc ici de définir les spécificités de la modernité picturale telle qu'elle s'est développée au Canada durant les quelques vingt ans qui séparent les deux Grandes Guerres.

³² En effet, nous pouvons autant parler de modernité artistique, musicale ou scientifique, chacune revêtant des spécificités propres à son domaine.

Prudence Heward, Lili Torrance Newton et Jori Smith sont toutes trois des peintres anglophones³³ originaires de Montréal et, par conséquent, nous nous concentrerons davantage sur les caractéristiques de la scène artistique québécoise et montréalaise. D'ailleurs, il est plus juste d'associer la modernité québécoise à la ville de Montréal puisque les artistes et les critiques ayant participé à son développement habitent, règle générale, la métropole de la Belle Province³⁴.

Peu d'auteurs se sont intéressés de manière approfondie au phénomène de la modernité artistique québécoise qui s'est instaurée graduellement au début du XX^e siècle, exception faite de Trépanier³⁵. Aussi, nous nous appuierons largement sur les théories développées par cette dernière puisqu'elle fait figure de pionnière en la matière. En effet, dans ses nombreux écrits parus au cours des vingt-cinq dernières années – et plus particulièrement dans *Peinture et modernité au Québec : 1919-1939*³⁶ – Trépanier a fait ressortir les particularités de la modernité telle qu'elle s'est

³³ Nous désirons souligner que Heward et Torrance Newton, contrairement à Smith, ont eu peu de rapports avec les membres de la communauté francophone du Canada. Pour sa part, Jori Smith est en contact direct avec la culture canadienne française. En 1930, l'artiste se marie avec le peintre Jean Palardy et le couple s'établit de 1931 à 1933 dans la région de Charlevoix, un endroit où la peintre a fréquenté de nombreuses familles francophones (Voir SMITH 1997).

³⁴ Voir notamment l'introduction du catalogue de Charles C. Hill, *Peinture canadienne des années trente*, dans lequel l'auteur fait part de l'École de Montréal, dans les années 1930 et 1940. (HILL 1975, p. 9-17.)

³⁵ Nous sommes consciente que Trépanier s'intéresse exclusivement à la modernité québécoise alors que nous faisons mention de la modernité canadienne tout au long du présent mémoire. Cependant, pour des raisons méthodologiques et puisque la question « québécoise » n'est pas d'actualité durant la période que nous étudions – les termes utilisés à cette époque sont ceux de « canadien » et de « canadien français » –, nous avons consciemment choisi d'user de l'expression « modernité canadienne », et ce, bien que Heward, Torrance Newton et Smith aient toutes les trois vues le jour et vécues dans la province francophone. Enfin, il est inéluctable de voir émerger une esthétique canadienne durant les premières décennies du XX^e siècle, alors que l'idéologie nationaliste gagne en importance, notamment auprès des peintres du Groupe des Sept. Nous reviendrons sur l'importance du nationalisme au Canada dans les années 1910-1930 dans le cadre de notre troisième chapitre.

³⁶ TRÉPANIÉ 1998. Il s'agit de son ouvrage le plus complet qui consiste en une synthèse de ses réflexions sur la question de la modernité. D'ailleurs, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* s'est rapidement imposé comme étant un incontournable pour tout chercheur s'intéressant soit à la peinture de l'entre-deux-guerres, soit à la notion de modernité, dans un contexte québécois, il va sans dire.

manifestée dans les arts d'ici. C'est donc à partir de ses réflexions que nous articulerons notre propre propos.

Cependant, avant de nous aventurer plus en profondeur dans l'exposition des spécificités de la modernité, nous jugeons qu'il est essentiel d'insister sur la différence qui sépare ce concept de celui de modernisme. En effet, il nous semble important d'établir la distinction entre ces deux notions qui sont parfois confondues par certains auteurs³⁷.

En ce qui concerne la modernité artistique, il est habituel de l'associer, comme nous en avons brièvement fait mention, à l'art français de la seconde moitié du XIX^e siècle et aux représentants de l'École de Paris³⁸. C'est ainsi que des peintres se sont inspirés des paroles du poète Charles Baudelaire qui vantait « l'héroïsme de la vie moderne³⁹ » en implorant l'artiste moderne de dépeindre la vie contemporaine et d'« être de son temps ». Les peintres européens se sont aussi peu à peu éloignés des enseignements académiques et des sujets traditionnels de la Grande Peinture, notamment la peinture d'histoire ou la représentation de thèmes religieux et mythologiques. Nous verrons plus avant dans le présent chapitre que ceci est aussi caractéristique de la situation canadienne puisque les artistes d'ici centreront leur attention sur le paysage, sur la représentation de la ville et sur le portrait.

³⁷ C'est le cas, par exemple, de Jean-René Ostiguy dans son article *Le modernisme au Québec entre 1910 et 1930*. [OSTIGUY 1982 (B)] Trépanier insiste tout particulièrement sur l'importance d'éviter ce genre d'inexactitude épistémologique. Voir notamment *Modernité et/ou modernisme, le problème de notions erratiques* (TRÉPANIÉ 1982) et *La modernité : entité métaphysique ou processus historique ? Réflexion sur quelques aspects d'un parcours méthodologique* (TRÉPANIÉ 2004).

³⁸ On désigne sous le nom d'École de Paris un regroupement informel d'artistes étrangers et de Français qui se sont établis dans la capitale française au tournant du XX^e siècle et qui privilégiaient l'exploration d'esthétiques modernes. Ces peintres peuvent être associés, par exemple, à des mouvements tels que le postimpressionnisme, le fauvisme et le cubisme. Parmi les artistes issus de cette école, nous retrouvons, entre autres, Georges Braque (1882-1963), Paul Cézanne (1839-1906), Henri Matisse (1896-1954) et Pablo Picasso (1881-1973), autant de noms qui ont marqué la modernité, en Europe et au Québec. Nous verrons un peu plus loin dans le présent chapitre que l'influence de l'École de Paris a été importante pour la scène artistique montréalaise durant les années 1920 et 1930.

³⁹ Il s'agit du titre d'un des textes écrits par le poète français en 1846 et figurant dans ses *Écrits sur l'art*. Voir BAUDELAIRE 1992, p. 151.

Pour ce qui est du modernisme, il est plutôt associé au formalisme tel que développé par le critique d'art américain Clement Greenberg, dans les années 1940 et 1950. Selon le théoricien, le peintre moderniste doit mettre de l'avant la planéité du support et bannir toute trace de la troisième dimension, puisque c'est le travail de la matière qui doit primer dans l'œuvre. Le modernisme fait donc référence à l'abstraction et à l'autoréférentialité du tableau, c'est-à-dire à une expérience « purement optique » de la peinture⁴⁰.

Suite à cette clarification épistémologique, et étant donné que la grande majorité des œuvres canadiennes de l'entre-deux-guerres sont figuratives, nous constatons qu'il s'avère plus juste, dans ce contexte particulier, de parler de modernité et non de modernisme. Néanmoins, bien que les artistes d'ici se soient inspirés des arts européens, il ne faut pas croire que la situation canadienne n'est qu'une pâle copie de la modernité qui s'est déroulée sur le Vieux Continent. En effet, les peintres d'ici, tout en s'inspirant de la peinture européenne, se sont forgés une esthétique moderne propre au contexte particulier de la scène artistique canadienne.

1.2 Modernité : similitudes et différences entre les situations européennes et québécoises

Nous enchaînerons à présent en nous intéressant aux caractéristiques propres à la modernité picturale canadienne. Nous tenterons, tout au long de la présente section, de mettre en lumière ses spécificités. Cependant, nous nous attarderons à démontrer que, bien qu'elle comporte des traits communs avec la modernité telle qu'elle s'est développée en Europe, celle qui a cours ici durant l'entre-deux-guerres se distingue néanmoins de la situation européenne.

⁴⁰

GREENBERG 1974, p. 34-36.

1.2.1 Modernité picturale et abstraction

On a longtemps pensé que la modernité artistique a débuté, au Québec, au milieu des années 1940. La tradition laisse sous-entendre que ce n'est qu'avec l'apparition des premières œuvres abstraites de Paul-Émile Borduas et des peintres automatistes que l'on a véritablement pu parler de modernité. Sans doute, la réappropriation de *Refus global* par les générations subséquentes a permis d'élever le manifeste au rang des icônes et de faire des signataires les porte-étendard d'un art moderne et libérateur. Bref, l'art automatiste devient synonyme de révolution et du refus des traditions. Ainsi, les automatistes – et plus encore Borduas – sont devenus des figures emblématiques et ils ont permis la création d'un mythe fondateur qui perdurera un bon moment et qu'on identifiera longtemps comme étant la seule véritable manifestation de la modernité au Québec.

Cependant, depuis le milieu des années 1970, des historiens de l'art ont démontré qu'il n'en était rien puisque l'implantation de la modernité a lentement débuté quelques trente ans avant la parution de *Refus global*. Cette thèse a été défendue par des auteurs tels que Charles C. Hill dans son étude sur la *Peinture canadienne des années trente*, par Jean-René Ostiguy, auteur du catalogue *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, de même que par Laurier Lacroix dans son ouvrage *Peindre à Montréal : 1915-1930, les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*⁴¹. Esther Trépanier appuie elle aussi cette affirmation⁴². Dans le colloque intitulé *Construction de la modernité au Québec* qui s'est tenu à Montréal en 2003, l'historienne soutient que, « [...] comme partout

⁴¹ Voir HILL 1975, p. 9, OSTIGUY 1982 (A), p. 16 et LACROIX 1996, p. 49. Nous pouvons effectivement noter une relecture de l'histoire de l'art canadien qui s'est opérée suite à la publication du catalogue de Hill, au milieu des années 1970.

⁴² Trépanier participe également à l'ouvrage de Lacroix où elle signe un texte intitulé *Les enjeux artistiques à Montréal : Le discours artistique dans la presse montréalaise de 1915 à 1930* (TRÉPANIÉ 1996).

ailleurs, il ne pouvait y avoir, au Québec, de génération spontanée [...]»⁴³. » Il serait donc erroné de croire que les générations antérieures aux automatistes n'ont pas participé à l'élaboration de la modernité picturale au Québec. Il a fallu que d'autres artistes préparent le public et la critique, tout autant que la scène artistique, à l'arrivée d'une telle proposition esthétique. Nous nous situons dans la foulée des historiens de l'art tels que Hill, Ostiguy et Trépanier. Nous sommes donc d'avis que Heward, Torrance Newton et Smith font partie des peintres qui ont participé au développement de la modernité, et ce, bien qu'elles aient toutes les trois privilégié la figuration durant les années 1920 et 1930⁴⁴. Nous pouvons effectivement observer chez ces trois femmes le traitement des formes en aplat, l'usage de couleurs vives et l'expression de la subjectivité de l'artiste et du portraituré, bref autant de signes qui témoignent de la connaissance et de l'application de quelques préceptes modernes.

Dans un même ordre d'idées, Trépanier souligne dans *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, qu'il ne faut pas limiter les manifestations de la modernité à l'abstraction puisqu'il s'agit d'un processus qui ne peut que s'instaurer progressivement⁴⁵. À l'instar de l'historienne de l'art, nous croyons que la modernité s'est peu à peu mise en place durant l'entre-deux-guerres, et ce, malgré l'usage encore quasi généralisé de la figuration. Enfin, tout comme Trépanier, nous sommes d'avis que l'abstraction, telle qu'elle est pratiquée à la fin des années 1940, n'est que l'aboutissement des explorations artistiques des décennies antérieures⁴⁶.

1.2.2 Ouverture progressive vers des courants picturaux internationaux

Inspirés par la modernité européenne, les artistes canadiens qui œuvrent dans la première moitié du XX^e siècle ont peu à peu rejeté les formules académiques et les

⁴³ TRÉPANIÉ 2004, p. 45.

⁴⁴ Notons que des trois peintres, seule Smith a exploré l'abstraction, et ce, à partir des années 1960.

⁴⁵ TRÉPANIÉ 1998, p. 11.

⁴⁶ TRÉPANIÉ 1998, p. 11.

sujets plus traditionnels de l'art. En délaissant les leçons académiques, les peintres canadiens se sont progressivement intéressés aux tendances internationales. Ce serait donc tout d'abord par l'implantation graduelle de nouveaux courants artistiques européens, comme l'impressionnisme et le postimpressionnisme, que se serait manifestée au Canada l'ouverture à la modernité⁴⁷. Dans une certaine mesure, les artistes de l'entre-deux-guerres se sont aussi intéressés à quelques caractéristiques du cubisme. Cependant, il semble que ce ne soit que vers la fin des années 1930, mais plus encore au début des années 1940, que les artistes canadiens se soient intéressés à l'art de Picasso et de Braque. Jusqu'alors, ce sont plutôt les leçons d'un Cézanne ou même d'un Matisse qui ont guidé les explorations plastiques des peintres d'ici⁴⁸.

Cette inclinaison pour les tendances internationales s'explique, entre autres, par la fascination qu'exerce encore à ce moment l'art parisien sur les artistes des quatre coins du monde. En effet, au début du XX^e siècle, Paris est toujours considérée comme la capitale de l'art et bon nombre de peintres canadiens y séjournent afin de parfaire leur formation artistique. C'est notamment le cas de Heward et de Torrance Newton⁴⁹. La première a fréquenté l'Académie Colarossi en 1925 et l'Académie Scandinave lors d'un deuxième séjour, en 1929. Pour sa part, Torrance Newton a suivi des cours de dessin en compagnie de l'artiste d'origine russe, Alexandre Jacovleff (1887-1938), en 1923. Il est permis de croire que ces

⁴⁷ Voir TRÉPANIÉ 1997 (C), p. 13. Dans cet ouvrage, l'auteure s'intéresse aux diverses esthétiques modernes et à leur influence chez quelques artistes se réclamant de la modernité, au Québec. Voir aussi le catalogue de Jean-René Ostiguy [OSTIGUY 1982 (A)].

⁴⁸ TRÉPANIÉ 1998, p. 271.

⁴⁹ Pour ce qui est de Jori Smith, elle n'a pas complété sa formation en Europe durant la période de l'entre-deux-guerres. Quelques auteures, dont Barbara Meadowcroft et Édith-Anne Pageot, ont déjà relevé le fait que Smith se serait vu refuser une bourse d'études remise en 1929 par l'École des beaux-arts de Montréal. Charles Maillard (1887-1973), alors directeur de l'établissement, aurait considéré que cet argent serait mieux investi dans la formation d'un artiste masculin étant donné qu'une femme avait alors toutes les chances d'abandonner sa carrière artistique en se mariant. Ces informations auraient été confirmées par la principale intéressée lors d'entrevues avec Meadowcroft en octobre 1991 et avec Pageot, en décembre 1997. Voir MEADOWCROFT 1999, p. 42 et PAGEOT 2003, p. 40-41.

voyages et les enseignements que les deux peintres y ont reçus ont été formateurs, en plus de les mettre en contact avec des œuvres jugées modernes.

L'intérêt pour les courants artistiques européens n'est toutefois pas unique aux Canadiens qui sont demeurés quelque temps en Europe. Ceux qui habitent au Canada sont eux aussi au fait de certaines des propositions esthétiques modernes. À ce sujet, Trépanier a écrit en 1997, dans un catalogue intitulé *Le paysage au Québec : 1910-1930*, que durant cette période, « [...] la scène montréalaise s'ouvrait tout de même (quoique timidement) à la modernité telle qu'elle avait été définie en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle par l'impressionnisme et les diverses tendances postimpressionnistes⁵⁰. » Il est vrai que les œuvres d'une des premières générations d'artistes modernes présentent des caractéristiques de l'impressionnisme. C'est le cas notamment d'A.Y. Jackson (1882-1974) ou de Mabel May (1884-1971). Des artistes canadiens ont toutefois peint des toiles d'inspiration impressionniste dès les années 1880⁵¹ et nous pouvons ici nommer Maurice Cullen (1866-1934) et James Wilson Morrice (1865-1924).

L'intérêt des artistes canadiens pour les courants artistiques européens ne se limite pas, au tournant du XXI^e siècle, à l'impressionnisme. Comme le souligne Trépanier, l'influence du postimpressionnisme doit également être prise en compte. Le postimpressionnisme réunit un ensemble de tendances européennes modernes qui vont de l'influence cézannienne à des esthétiques plus près des nabis, par exemple. Au Canada, les œuvres de certains peintres de l'époque, tels que les membres du Groupe des Sept ou de celui de Beaver Hall, peuvent être associées au postimpressionnisme⁵². Nous pouvons constater chez ces artistes la simplification de la forme, l'aplanissement graduel des volumes et un intérêt grandissant pour des couleurs plus arbitraires. Bref, ce sont autant de caractéristiques que nous pouvons

⁵⁰ TRÉPANIÉ 1997 (C), p. 13.

⁵¹ LACROIX 1995, p. 41.

⁵² MEADOWCROFT 1999, p. 68.

associer à deux des figures les plus importantes du postimpressionnisme, Paul Cézanne et Henri Matisse.

D'une part, l'œuvre de Cézanne a marqué le travail de plusieurs artistes canadiens. Nous retrouvons d'ailleurs des traces de l'influence du peintre provençal chez les trois artistes autour desquelles s'articule le présent mémoire. En effet, nous constatons dans les œuvres de Heward, de Torrance Newton et de Smith une géométrisation des formes qui s'apparente à celle proposée par l'esthétique cézannienne. Même si les propositions plastiques avancées par Cézanne sont généralement connues au Canada, les peintres d'ici ne les appliquent pas de façon littérale. Ainsi, bien que John Lyman (1886-1967) qualifie l'œuvre *Fille sous un arbre* (fig. 8) de Heward de « *Bougereau nude against Cezannian background*⁵³ », Trépanier affirme plutôt que « [...] la réduction géométrique des formes du fond n'a qu'une parenté bien lointaine avec celle de Cézanne [...] »⁵⁴. » Selon l'historienne de l'art, Heward, bien qu'influencée par les explorations plastiques de Cézanne, n'applique pas en totalité les leçons du peintre français. Comme le souligne Trépanier, les artistes québécois qui, comme Heward, Torrance Newton et Edwin Holgate, s'intéressent aux manifestations artistiques des avant-gardes européennes, adaptent ces esthétiques à la stylistique canadienne. En d'autres termes, la réduction des formes n'est pas aussi accentuée dans leurs œuvres que chez Cézanne, dans la mesure où ces peintres montréalais privilégient une représentation plus réaliste de leurs sujets⁵⁵.

D'autre part, nous pouvons aussi relever l'influence considérable de Matisse sur les peintres canadiens se réclamant d'une certaine modernité, au début du XX^e siècle. Par exemple, nous remarquons chez certains peintres l'application de couleurs en aplat et de larges traits contours qui viennent délimiter les formes. Nous pensons ici à des artistes tels que John Lyman. C'est ainsi qu'à son retour au Canada, au

⁵³ LYMAN 1980, p. 107.

⁵⁴ TRÉPANIÉ 1998, p. 259.

⁵⁵ TRÉPANIÉ 1998, p. 225.

début des années 1930, celui-ci applique les leçons de l'artiste niçois. Qui plus est, nous constatons des traces du fauvisme dans son travail, tout comme dans celui de quelques peintres de son entourage. Nous pouvons ici citer en exemple les membres du Eastern Group of Painters, association fondée en 1938 par Lyman. Outre cet artiste, le groupe compte parmi ses membres Alexandre Bercovitch (1892-1951), Eric Goldberg (1890-1969), Jack Humphrey, Goodridge Roberts et Jori Smith.

De prime abord, rien ne semble lier les peintres de l'Eastern Group of Painters. En effet, on remarque une grande liberté, tant dans les thèmes représentés que dans le choix des procédés formels employés par chacun des artistes, bien que l'intérêt que chacun porte à l'esthétique moderne européenne rassemble les six membres du groupe. Il en va de même pour le rejet des carcans imposés par l'art académique, et ce, malgré la formation reçue par certains d'entre eux dans des institutions telles que l'École des beaux-arts de Montréal⁵⁶. C'est notamment le cas de Smith, qui a été de la première génération d'artistes formée aux beaux-arts. Très tôt, la peintre a cependant tourné le dos aux enseignements académiques qu'elle jugeait trop contraignants⁵⁷. Ce rejet des grandes traditions académiques se traduit, entre autres dans le travail de Smith, par un intérêt pour la peinture de Matisse puisque l'artiste use de la ligne contour et de l'arabesque, en plus de privilégier le fond en aplat et d'avoir recours à des couleurs vives.

⁵⁶ Les Écoles de Québec et de Montréal ouvrent respectivement en 1922 et 1923. C'est le désir de proposer une école gratuite et accessible à tous qui pousse le gouvernement de Taschereau à créer ces deux institutions. Les Écoles des beaux-arts sont modelées sur les Académies européennes ; aussi, la formation reçue par les élèves est traditionnelle et complète. Le curriculum que les futurs artistes doivent compléter durant leurs années d'étude compte, entre autres, des cours de dessin, de composition, de perspective, d'anatomie et de modèle vivant. Jean-René Ostiguy s'intéresse à la formation des élèves des Beaux-arts dans son ouvrage *Les esthétiques modernes au Québec, 1916-1946*. L'auteur y écrit que « [l]es cours de modelages, de dessin, de peinture décorative, sans parler des cours connexes, mettaient l'accent sur l'aspect décoratif de toute œuvre d'art. » (Voir OSTIGUY 1982 (A), p. 17.) Ostiguy nous rappelle aussi que ceux qui désirent se spécialiser en peinture ne le font qu'au bout de la quatrième année d'étude. Enfin, Robert Bernier souligne que le vœux le plus cher des enseignants des Beaux-arts est d'y « [...] dispenser un enseignement rigoureux et bien encadré. » (Voir BERNIER 1999, p. 78.)

⁵⁷ McINNIS 1937, p. 130.

1.2.3 La couleur comme lieu d'une exploration de la modernité

À ce propos, soulignons que l'usage de teintes brillantes caractérise aussi les œuvres modernes. L'historien de l'art Laurier Lacroix postule d'ailleurs que les tonalités que l'on retrouve dans les œuvres des années 1920 sont empreintes d'une grande clarté et qu'elles sont influencées par les courants impressionnistes et postimpressionnistes⁵⁸. Quant à elle, Trépanier énonce que peu à peu, ces teintes perdent en partie leur caractère descriptif, sans pour autant devenir des couleurs purement arbitraires⁵⁹.

Lorsque nous nous penchons sur la production de Prudence Heward et de Jori Smith, nous constatons qu'elles ont toutes deux privilégié l'emploi d'une palette chromatique vive dans plusieurs de leurs compositions. Quelques-unes des œuvres de Heward et de Smith constituent d'ailleurs de bons exemples pour ce qui est d'un recours à des couleurs soutenues. En effet, le tablier fuchsia de *Rollande* (fig. 11) de Heward contraste avec le coloris plus sombre composé du gris bleuté de l'arrière-plan et de la robe noire de la jeune fille. Quelques variations de ce rose se retrouvent aussi dans d'autres tableaux peints par Heward. C'est ainsi que la robe bouffante de *Barbara* (1933) et celui du chemisier rose de la *Jeune indienne* (1936) (fig. 12) peuvent rappeler l'éclat du vêtement de Rollande. De même, dans *La fille du fermier* (1945) (fig. 13), l'artiste opte une fois de plus pour l'emploi de teintes chaudes lorsqu'elle oppose un rouge cardinal et un jaune étincelant aux bruns et aux verts foncés de l'arrière-plan.

Pour ce qui est de Smith, nous pouvons citer à titre d'exemple sa *Petite fille en bleu* (fig. 14) de 1947. L'arrière-plan jaune de l'œuvre, malgré le motif créé par l'alternance de lignes bleutées, contraste fortement avec la robe bleue à carreaux rouges de la fillette. Il ne s'agit ici que de quelques exemples de l'utilisation de la

⁵⁸ LACROIX 1996, p. 52.

⁵⁹ TRÉPANIÉ 1998, p. 299.

couleur par Heward et Smith puisque nous approfondirons nos analyses dans le cadre des chapitres subséquents.

1.2.4 Différences entre les modernités européenne et canadienne

L'intérêt que les Canadiens portent aux courants artistiques modernes, de même que l'application qu'ils font de ces esthétiques, diffèrent par rapport à la situation européenne. Alors qu'en Europe, les tableaux impressionnistes ont vu le jour lors de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce n'est qu'au tournant du XX^e siècle que les peintres d'ici ont manifesté un intérêt pour l'étude de la lumière, pour les couleurs claires et pour une touche picturale empreinte de liberté. Dans un même ordre d'idées, les artistes du Canada se sont intéressés aux tableaux de Cézanne plus de dix ans après la mort de cet artiste. Enfin, il n'y a que quelques rares œuvres abstraites⁶⁰ dans l'ensemble de la production canadienne antérieure aux années 1940. Autrement dit, plusieurs années se sont écoulées entre l'apparition des esthétiques modernes européennes et leur exploitation par des artistes canadiens. Trépanier nous met toutefois en garde contre des conclusions hâtives qui laisseraient croire que les Canadiens n'ont pas poussé aussi loin que leurs collègues l'exploration des propositions plastiques avant-gardistes.

En effet, juger du développement et de l'accession de l'art québécois à la modernité dans les années 1930 en se référant uniquement au modèle « international » dans ses manifestations les plus modernistes, le cubisme, le surréalisme puis l'abstraction, c'est s'interdire de prendre en considération toutes les particularités nationales, sociales, idéologiques et formelles spécifiques à la conjecture québécoise⁶¹.

⁶⁰ Dans les années 1930, Lawren Harris (1885-1970) et Bertram Brooker (1888-1955) figurent parmi les rares peintres canadiens qui explorent alors l'abstraction.

⁶¹ TRÉPANIÉ 1998, p. 11.

Il serait donc erroné de croire que l'art québécois de l'entre-deux-guerres est « rétrograde » ou encore, qu'il y ait un certain « retard » par rapport ce qui se faisait à cette même période en Europe. Si nous voulons saisir toute la subtilité de la modernité québécoise, nous devons prendre en considération plusieurs facteurs tant socioculturels qu'historiques. Tout comme Trépanier, nous pensons qu'il faut éviter d'établir des comparaisons simples et hâtives entre les productions artistiques européennes et canadiennes du début du siècle puisqu'il s'agit de deux réalités bien distinctes⁶². D'ailleurs, il est fondamental de tenir compte des conjonctures socio-historiques qui ont mené à l'élaboration de la modernité québécoise si nous voulons en comprendre toutes les facettes.

Il apparaît que la modernité canadienne est idéologique, plutôt que d'être une révolution plastique comme c'est le cas en Europe. En d'autres mots, les artistes canadiens puisent dans les manifestations de la modernité européenne, mais ils ne se sont pas limités à calquer ce que les artistes français proposaient. Au contraire, ils s'en sont inspirés, mais ils l'ont adapté aux particularités de la scène canadienne⁶³.

Dans un premier temps, les artistes séjournant en France ont cherché à développer de nouveaux procédés picturaux, alors qu'ici, ils ont plutôt voulu se définir en tant que nation grâce à leur art. Cette quête d'identité est symptomatique des artistes nord-américains. En effet, à la fin du XIX^e siècle, les peintres américains et canadiens ont cherché à exprimer l'essence de leurs pays respectifs grâce à une peinture de paysage empreint de nationalisme. C'est donc dans cet esprit que travaillent alors les membres du Groupe des Sept⁶⁴ et leur idéologie a marqué la

⁶² Nous tenons ici à rappeler nos propos tenus au tout début du présent chapitre, alors que nous indiquions que la modernité peut revêtir plusieurs sens selon le contexte donné.

⁶³ TRÉPANIÉ 1998, p. 11.

⁶⁴ Le Groupe des Sept est alors composé de Franklin Carmichael (1890-1945), Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston (1888-1949), Arthur Lismer (1885-1969), J. E. H. MacDonald (1873-1932) et Fred Varley. Par la suite, A. J. Casson (1898-1992), Edwin Holgate et Lionel Lemoine Fitzgerald (1890-1952) se sont joints au groupe initial. Aucune femme ne fait partie de cette association, bien que plusieurs artistes femmes ont été invitées à se joindre à certaines des expositions du Groupe des Sept. C'est le cas, entre autres, d'Emily Carr, de Prudence Heward, de Lilias Torrance Newton, d'Anne Savage et de Florence Wyn Wood.

scène artistique canadienne de l'époque. En effet, le sentiment nationaliste qui anime alors nombre d'artistes canadiens, inspirés notamment par le Groupe des Sept, a joué un rôle majeur dans le développement de la modernité au Canada. Désireux de fonder une « école moderne authentiquement canadienne⁶⁵ », les peintres du groupe ontarien ont choisi de se concentrer sur le paysage d'ici.

Ensuite, à l'image du Groupe des Sept, les Canadiens ont privilégié l'exploration de sujets nouveaux jugés modernes. Outre le paysage canadien, nous comptons aussi parmi les thèmes dits modernes la ville, les usines et la figure humaine. Ces sujets ont effectivement été adoptés notamment par les peintres du Beaver Hall Group, le Canadian Group of Painters et même la Société d'art contemporain.

1.3 Les sujets modernes⁶⁶

Nous verrons maintenant, qu'au-delà de l'usage de nouveaux procédés formels et de la reprise plus ou moins fidèle de courants esthétiques européens, l'exploration de sujets nouveaux participe largement à l'implantation de la modernité picturale canadienne et québécoise. Tout comme en France, la modernité s'est développée ici en partie grâce aux thèmes explorés par les artistes puisque ceux-ci se devaient d'exprimer le monde contemporain et le moment présent. C'est ainsi que le paysage urbain a souvent été représenté durant la période qui nous intéresse. De même, plusieurs peintres ont manifesté un intérêt marqué pour la représentation de l'homme contemporain et du nu. Cependant, c'est le paysage inspiré par la

⁶⁵ TRÉPANIÉ 1998, p. 108.

⁶⁶ Nous proposons ici un survol d'éléments que nous approfondirons dans le cadre de nos autres chapitres puisqu'il s'agit ici surtout de présenter de manière globale la modernité picturale canadienne avant de nous intéresser spécifiquement à celle explorée par Heward, Torrance Newton et Smith.

stylistique du Groupe des Sept qui est sans doute l'un des thèmes modernes les plus fréquents dans la production des artistes canadiens.

1.3.1 Le paysage

Il importe de rappeler que lorsque les peintres du Groupe des Sept se sont regroupés, ils cherchaient, d'une part, à définir le Canada comme une nation distincte de l'Angleterre et des États-Unis et, d'autre part, à créer une peinture moderne typiquement canadienne. Ainsi, la représentation du paysage proposée par le Groupe des Sept s'éloigne d'une manifestation plus académique. Ces artistes privilégient, par exemple, une certaine schématisation des formes et l'usage de couleurs vives, tels les couleurs automnales que sont le rouge, l'orangé et le jaune. Les thèmes explorés par le Groupe des Sept – le paysage nordique, les Rocheuses, le Nord de l'Ontario – ainsi que leur esthétique moderne marquent une génération de peintres⁶⁷ et, par conséquent, ils représentent souvent aux yeux de la critique et du public des années 1920, l'incarnation de la modernité picturale au Canada. Cependant, il semble que modernité et nationalisme se confondent dans le discours du Groupe des Sept. À ce propos, Trépanier souligne que :

[...] le nationalisme pouvait constituer un frein à la modernité artistique.
[...] Ce n'est qu'au moment où le travail des peintres du Groupe des Sept devient une formule stéréotypée, répétée *ad nauseam* par de nombreux imitateurs et que leur art, d'abord novateur, se trouve figé par la reconnaissance institutionnelle en un nouvel académisme que la dissociation théorique entre nationalisme et « modernisme » peut s'effectuer⁶⁸.

⁶⁷ L'esthétique mise de l'avant par les membres du Groupe des Sept a influencé des artistes ayant entretenu des liens étroits avec certains des peintres de l'association torontoise. Nous pensons ici à des artistes ayant participé aux activités du Canadian Group of Painters, notamment Yvonne McKague Housser (1898-1996) et Anne Savage.

⁶⁸ TRÉPANIÉ 1998, p. 108.

Malgré cette situation, tout au long des années 1920 et même plusieurs années après la dissolution du Groupe des Sept, le style qu'ils ont développé et le nationalisme⁶⁹ qui les animait ont marqué l'imaginaire canadien et ont inspiré de nombreux artistes.

Néanmoins, le programme artistique présenté par les membres du Groupe des Sept, s'il a connu un grand succès auprès du public et de maints artistes canadiens, ne semble pas avoir soulevé tout à fait les mêmes passions auprès des peintres québécois – francophones et anglophones confondus. En effet, alors que plusieurs des paysages du Groupe des Sept sont très souvent inhabités, ceux de la plupart des artistes québécois ne sont généralement pas dépourvus de présences humaines⁷⁰. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons remarquer lorsque nous observons les productions de peintres ayant pris part à une association qui a vu le jour la même année que le Groupe des Sept : le Beaver Hall Group. Prudence Heward et Lillias Torrance Newton étaient toutes deux membres de ce regroupement qui est notamment considérée par Joyce Millar⁷¹ et Esther Trépanier, comme le « pendant québécois du Groupe des Sept⁷². » Bien que deux artistes du Groupe des Sept, soit

⁶⁹ Nous tenons à préciser que l'association entre le nationalisme et l'art ne débute pas avec le Groupe des Sept aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Dennis Reid a démontré avec « *Notre Patrie le Canada* ». *Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto 1860-1890* qu'à la fin du XIX^e siècle, les artistes canadiens désiraient s'approprier leur territoire et « [...] souhaitaient représenter une nation [...] ». (REID 1979, p. 4.) Encouragés par le développement du chemin de fer, des peintres tels que John A. Fraser (1838-1898), Lucius O'Brien (1832-1899) et Frederick A. Verner (1836-1928) sillonnent alors le pays à la recherche de paysages à transposer sur leurs toiles. (Voir REID 1979) Bien que cette idéologie soit quelque peu délaissée par les artistes au tournant du XX^e siècle, la formation du Groupe des Sept marque un retour au nationalisme et teinte production et le discours de ses membres.

⁷⁰ Nous reviendrons sur cette situation dans le cadre du troisième chapitre, lorsqu'il sera question de la production de portraits chez Heward, Torrance Newton et Smith à une époque où l'art canadien est reconnu pour l'hégémonie du paysage.

⁷¹ MILLAR 1992, p. 3.

⁷² TRÉPANIÉ 1998, p. 251-252. L'appui d'A.Y. Jackson, l'une des figures de proue du Groupe des Sept n'est sans doute pas étranger à cette situation. D'ailleurs, il a lui-même établi un rapprochement entre les deux groupes dans son autobiographie, publiée en 1958 (JACKSON 1958). Alors qu'il fait allusion à la formation du Groupe des Sept, Jackson écrit : « *It must not be thought that the movement was a local one, confined to Toronto only. About the same time an effort was made to establish a similar group in Montreal. It was named the Beaver Hall Group as its members rented a house on that street.* » (JACKSON 1958, p. 54) De plus, certains auteurs, dont Evelyn Walters (WALTERS 2005, p. 11), soutiennent même que Jackson aurait été président du Beaver Hall Group.

A.Y. Jackson et Edwin Holgate⁷³, aient aussi été membres du Beaver Hall Group, il existe des différences majeures entre ces deux associations tant sur le plan esthétique que sur le plan idéologique. Tout d'abord, nous ne retrouvons aucune cohésion stylistique entre les différents peintres du Beaver Hall alors que celle-ci semble plus forte au sein du Groupe des Sept. La commissaire Kathryn Kollar croit d'ailleurs que c'est l'expression individuelle qui est prônée au sein du groupe montréalais⁷⁴. En fait, il faut préciser que l'individualité et l'expression de la subjectivité sont caractéristiques de la modernité picturale québécoise qui s'élabore durant les années 1920 à 1940⁷⁵.

Les membres du Beaver Hall Group se distancient de ceux du Groupe des Sept puisqu'ils ne sont aucunement habités par une pensée nationaliste, comme c'est pourtant le cas pour leurs confrères ontariens. Les peintres du Beaver Hall Group ne cherchent donc pas à définir une nation unifiée ou à promouvoir une identité nationale quelconque, des objectifs qui sont pourtant au cœur même des préoccupations de leurs collègues de Toronto. De plus, les artistes de Montréal, lorsqu'ils traitent le paysage, ne peignent pas les coins les plus éloignés et inexplorés du Canada. Ce sont plutôt les campagnes des Laurentides ou les champs labourés des Cantons-de-l'Est qui sont représentés. Nous pouvons ici citer en exemples certaines des toiles peintes par les membres du Beaver Hall Group, telles que *Collines des*

D'autres historiens croient plutôt que Jackson aurait agi à titre d'initiateur du projet (REID 1988, p. 191) ou bien, qu'il aurait servi de lien entre le Groupe des Sept et le Beaver Hall Group (MEADOWCROFT 1999, p. 62). Seule Susan Avon, dans son mémoire consacré au groupe montréalais, questionne les liens qui existent entre Jackson et le groupe. « *Although Jackson did not elaborate on his involvement with the Beaver Hall Group in his memoirs, his status within the Group as reported in the contemporary press creates a connection between the Beaver Hall Group and the Group of Seven, and raises several questions about the nature of that relationship.* » (Voir AVON 1994, p. 68-69)

⁷³ Holgate n'est toutefois pas encore membre du célèbre groupe torontois au moment où le Beaver Hall est fondé, en 1920. Le peintre d'origine montréalaise n'a rejoint le groupe torontois qu'en 1930, soit près de huit ans après la dissolution du Beaver Hall Group.

⁷⁴ Voir KOLLAR 1982, [p. 2].

⁷⁵ Voir TRÉPANIÉ 1996 (B), p. 48, TRÉPANIÉ 1998, p. 63 et TRÉPANIÉ 1998, p. 76-77.

Laurentides (1932-1935) (fig. 15) d'Anne Savage et *Knowlton, Quebec* (1932) (fig. 16) de Heward. Ces tableaux présentent des caractéristiques similaires et sont aussi de bons exemples des paysages québécois peints à cette période. En effet, nous sommes à même de percevoir dans ces œuvres quelques traces de la présence de la civilisation. C'est ainsi que dans le tableau de Savage et dans la toile de Heward, nous pouvons voir des fermes et des clôtures au milieu de champs labourés aux collines arrondies. Bref, les paysages des peintres du Beaver Hall renferment, par exemple, des outils, des habitations. Dans certains cas, nous pouvons aussi percevoir des figures humaines et c'est là que ces œuvres se distancient des paysages généralement inhabités et nordiques du Groupe des Sept⁷⁶.

1.3.2 La figure humaine

La représentation de personnages n'est toutefois pas le propre des œuvres du Beaver Hall Group, car il semble que la forme humaine ait été l'un des sujets privilégiés dans le cadre de la modernité canadienne naissante. En effet, nous pouvons noter un engouement nouveau suscité par le portrait moderne vers la fin des années 1920, et durant les années 1930. Cette situation s'explique, entre autres, par le contexte socio-historique de l'époque. Plus précisément, les conséquences d'un premier conflit mondial, les incertitudes politiques que l'on perçoit en Europe et la Crise économique qui sévit mondialement a pu inciter les artistes à se retourner vers des sujets plus « humains ». C'est du moins ce qu'Esther Trépanier démontre dans plusieurs de ses écrits. L'historienne de l'art s'est d'ailleurs tout particulièrement

⁷⁶ Nous sommes toutefois consciente que Varley est principalement un peintre de figure et que quelques-unes des œuvres réalisées notamment par Lismer, Jackson ou Holgate présentent parfois elles aussi des traces de civilisation et qu'elles renferment donc des caractéristiques similaires à celles des membres du Beaver Hall Group. Ceci n'est certes pas étonnant puisque des liens évidents existent entre les deux groupes : Jackson et Holgate, en plus d'être eux-mêmes d'origine montréalaise, sont aussi rattachés au Groupe de Beaver Hall. Malgré tout, ce sont les paysages qui sont les plus caractéristiques de l'esthétique développée par le Groupe des Sept.

penchée sur les relations qui existent entre la Crise économique des années 1930 et la représentation de la figure humaine chez de nombreux artistes québécois.

Marielle Aylen, dans un catalogue consacré au portrait canadien de l'entre-deux-guerres, soutient une idée semblable à celle de Trépanier. Selon elle, les bouleversements et les conflits de cette période ont marqué la production de nombreux artistes. Aylen écrit d'ailleurs que :

The interest in portraiture expressed by many artists during the interwar period reflects a heightened sensitivity to humanist issues that emerged from the devastation of World War I. Consciously or unconsciously, artist responded to the spirit of the age in paintings which demonstrated a commitment to issues that went beyond formal or aesthetic exploration, and the portrait provided the occasion to examine the human face as an index of the psyche⁷⁷.

Comme le souligne ici Aylen, le portrait se voit alors investi d'une portée plus humaine. En d'autres mots, la figure humaine telle que peinte durant l'entre-deux-guerres se différencie de celle représentée au cours des siècles précédents. Cependant, il ne faut pas croire que les débuts de la modernité sont synonymes de l'abandon du portrait plus « conventionnel » puisque ce genre perdure et certaines des œuvres de commande de Lilius Torrance Newton figurent parmi les meilleurs exemples. Néanmoins, les postures qu'adoptent ses portraiturés n'ont rien de traditionnel et c'est là que réside une bonne part de la modernité de l'œuvre de Torrance Newton. Nous pouvons notamment faire référence à la pose décontractée de plusieurs de ses sujets. C'est le cas de *Portrait de Louis Muhlstock* (fig. 17) où le protagoniste est assis à califourchon sur une chaise, les bras négligemment croisés sur le dossier. Il est important de souligner ici que cette œuvre est le portrait que Torrance Newton a présenté comme morceau de réception à l'Académie royale des

⁷⁷

AYLEN 1996 (B), p. 20-22.

arts du Canada⁷⁸, en 1933. Dans un même ordre d'idées, nous pouvons donner l'exemple du *Dame en noir* de 1936 (fig. 18). Dans ce tableau, Mme Albert Henry Steward Gilson est assise les jambes repliées sous elle, et ce, malgré la robe de soirée dont elle est vêtue, défiant ainsi tant la tradition que les règles de l'étiquette. Il ne s'agit que de deux exemples privilégiant ce « *relaxed informal style* » dont fait mention l'historien de l'art Dennis Reid lorsqu'il parle du travail de Torrance Newton⁷⁹.

Qui plus est, nous retrouvons toujours dans les tableaux peints par Liliastor Torrance Newton, qu'il s'agisse de portraits de commande ou d'œuvres plus personnelles, une dimension plus intimiste. Cette caractéristique n'est pas unique à la peintre puisque intimité et subjectivité se retrouvent au cœur même des préoccupations de l'époque, c'est-à-dire que ces deux aspects font partie de la conception de la modernité picturale canadienne. C'est ainsi que la représentation du corps humain permet aux artistes d'explorer la modernité, notamment par l'expression de la subjectivité. Il s'avère que cette dimension du travail de Torrance Newton se retrouve également dans celui de ses deux collègues, Prudence Heward et Jori Smith.

Chez Torrance Newton, le désir de faire transparaître la personnalité des individus dont elle fait le portrait⁸⁰ témoigne bien de la propension de l'artiste à se laisser guider autant par sa propre sensibilité que par celle de sa clientèle et ceci s'applique aussi à sa production plus personnelle. Pour ce qui est de Heward, nous pouvons percevoir dans ses nombreux portraits une certaine tension qui semble habiter les personnages qu'elle peint. D'ailleurs, plusieurs historiens de l'art, notamment Janet Braide et Natalie Luckyj⁸¹, ont rapporté le fait que les œuvres

⁷⁸ Torrance Newton est la troisième femme canadienne à être élue académicienne. Avant elle, seules Charlotte Schreiber (1834-1922) et Marion Long (1882-1970) ont reçu cet honneur, respectivement en 1880 et en 1930.

⁷⁹ REID 1988, p. 192.

⁸⁰ MEADOWCROFT 1995, p. 16.

⁸¹ Voir BRAIDE 1980, p. 18, LUCKYJ 1986, p. 68, de même que PAGEOT 2003, p. 35.

peintes par Heward présentent des femmes et des fillettes fortes ou vulnérables, déterminées ou mélancoliques. Enfin, les œuvres de Smith ne sont pas exemptes de considérations semblables à celles qui ont aussi été énoncées pour le travail de ses deux consœurs. La production de l'artiste datant des années 1930 est principalement connue pour ses nombreux enfants à l'air pensif peints dans la région de Charlevoix. Les jeunes portraiturés sont rarement souriants et qu'ils ne fixent presque jamais le spectateur et, par conséquent, ces enfants semblent habités par une grande tristesse.

Le nu est lui aussi l'un des thèmes auxquels s'ouvrent les artistes modernes durant les années 1920 et 1930. Le corps dénudé, au même titre que la simple figure humaine, a lui aussi permis d'explorer la subjectivité si importante pour l'élaboration de la modernité canadienne. Bertram Brooker, Prudence Heward, Edwin Holgate, John Lyman, Goodridge Roberts et Jori Smith sont quelques-uns de ces peintres modernes qui ont porté un intérêt soutenu pour la représentation – et l'exposition – du nu au Canada durant la période de l'entre-deux-guerres.

En ce qui concerne Liliias Torrance Newton, nous n'avons trouvé que trois exemples qui présentent des femmes dénudées, soit un dessin à la sanguine intitulé *Nu* (v. 1921-1931) (fig. 19), ainsi que deux huiles sur toile titrées respectivement *Bunny* (non datée) et *Nude in the Studio* (fig. 9). La proportion des œuvres mettant en scène la figure humaine dénudée est donc inférieure chez Torrance Newton si nous comparons sa production avec celles de ses deux consœurs. Nous pouvons croire que la carrière de portraitiste de commande ait limité le nombre de nus de cette artiste.

À l'instar de la simple représentation de la figure humaine, le thème du nu donne libre cours à l'expression de la subjectivité et, dans certains cas, il devient même le lieu d'une exploration formelle. Par exemple, Dans *Nu* (1937) (fig. 20), Smith présente une jeune femme vêtue d'une jupe, mais dont la poitrine est dénudée. Le modèle a les yeux fermés et ne semble pas consciente du spectateur qui la surprend dans ce moment d'intimité. Malgré la pose plus traditionnelle dans laquelle est peinte la femme, Smith témoigne notamment de son intérêt pour la peinture

moderne par la présence du geste et par la représentation d'une perspective rabattue. De plus, le traitement des formes et de la couleur n'est pas sans rappeler la peinture de Cézanne. Nous pouvons effectivement observer l'usage d'une palette chromatique réduite et le traitement des formes est créé par de petits coups de pinceau. Enfin, un large trait d'un noir bleuté vient cloisonner les formes, ce qui n'est pas sans rappeler l'influence d'Henri Matisse dont nous avons discuté auparavant.

À la lumière de ce dont il a été question jusqu'ici, nous prenons conscience de l'importance de la figure humaine pour le développement de la modernité canadienne. Nous porterons maintenant notre attention sur le fait que durant la période qui nous intéresse, maints artistes se rassemblent en association et que les groupes d'allégeance moderne explorent les thèmes dont il a été question précédemment.

1.4 Formation d'associations d'artistes progressistes

Nous avons déjà brièvement fait mention des cinq groupes que nous avons sélectionnés⁸², soit le Groupe des Sept, le Beaver Hall Group, le Canadian Group of Painters, l'Eastern Group of Painters et la Société d'art contemporain. Heward, Torrance Newton et Smith ont fait partie de ces regroupements. La première est membre du Beaver Hall Group, du Canadian Group of Painters et de la Société d'art contemporain. Par ailleurs, Heward a participé à titre d'invité à trois expositions du Groupe des Sept, soit en 1928, en 1930 et en 1931⁸³. Pour ce qui est de Torrance

⁸² Nous avons délibérément choisi de nous concentrer sur ces cinq groupes d'artistes. Certes, la participation de Heward, Torrance Newton ou Smith à ces associations, a motivé notre choix. De même, nous avons tenu compte de l'intérêt des membres de ces regroupements pour la question de la modernité. D'autre part, la reconnaissance systématique de ces cinq groupes chez les historiens de l'art canadien a elle aussi influencé notre sélection.

⁸³ LUCKYJ 1983, p. 34.

Newton, elle est conviée pour la première fois à exposer avec le Groupe des Sept en 1923, invitation qui a été par la suite renouvelée l'année suivante, puis en 1930 et en 1931⁸⁴. Cette portraitiste s'implique aussi au sein du Beaver Hall Group et du Canadian Group of Painters. Enfin, Torrance Newton est également membre de l'Académie royale des arts du Canada. Cette situation a empêché la peintre de prendre part aux activités de la Société d'art contemporain puisque l'une des rares conditions pour être acceptée à l'intérieur de ce groupe est de ne pas être membre de l'Académie canadienne. Pour sa part, Smith évolue dans le Eastern Group of Painters et de la Société d'art contemporain.

Ces groupes et leurs membres sont importants pour la scène artistique canadienne et québécoise puisqu'ils ont participé de manière active à l'élaboration de la modernité picturale, notamment par la promotion de « l'art vivant ». Ceci s'applique tout particulièrement à la Société d'art contemporain. Il semble toutefois que certains facteurs peuvent avoir porté entrave aux objectifs que s'étaient fixés chacun de ces groupes d'artistes. Par exemple, nous pouvons signaler la courte durée d'existence du Beaver Hall Group⁸⁵ ou les expositions sporadiques du Eastern Group of Painters. En d'autres termes, la participation au développement de la modernité canadienne s'est faite dans des proportions bien différentes pour chacun des cinq groupes ici étudiés. Ainsi, la modernité d'inspiration postimpressionniste du Beaver Hall Group ou du Canadian Group of Painters peut sembler limitée en comparaison avec les œuvres d'influence cubiste ou surréaliste de certains membres de la Société d'art contemporain, Paul-Émile Borduas ou Alfred Pellan (1906-1988) par exemple. Cependant, il ne s'agit pas ici pour nous de juger l'expression de la modernité chez les membres de ces associations, mais plutôt d'étudier les diverses manifestations de

⁸⁴ LUCKYJ 1983, p. 66.

⁸⁵ Le Beaver Hall Group était actif durant deux années seulement, soit de 1920 à 1922. Néanmoins, malgré l'éphémère existence de ce groupe, nous avons vu que celle-ci n'a pourtant pas passé inaperçu et que les historiens de l'art reconnaissent son importance.

la modernité dans l'art de l'entre-deux-guerres – et plus particulièrement chez Heward, Torrance Newton et Smith.

1.4.1 Se regrouper pour promouvoir l'art moderne : l'apport de cinq groupes dans le développement de la modernité canadienne

Les peintres rattachés à l'un ou l'autre de ces groupes ont participé à la mise en place d'une esthétique moderne au Canada. Par exemple, les membres du Groupe des Sept et plusieurs artistes du Beaver Hall Group ont participé aux éditions de 1924 et de 1925 de l'Exposition de Wembley. Cet événement, bien qu'il ait eu lieu en Angleterre, a eu une incidence majeure sur la reconnaissance de la peinture moderne au Canada puisqu'à cette époque, l'art moderne et ses représentants connaissent de nombreux détracteurs. Cette résistance est particulièrement présente au sein de l'Académie royale des arts du Canada, mais également chez certains critiques d'art⁸⁶. Pourtant, suite à l'Exposition de Wembley, les paysages du Groupe des Sept et autres tableaux modernes sont acclamés par la critique à l'étranger. C'est d'ailleurs une des premières reconnaissances internationales de la peinture canadienne⁸⁷, ce qui a inévitablement eu des répercussions positives pour les artistes qui ont participé à ladite exposition⁸⁸. Torrance Newton a envoyé des œuvres à Wembley, en 1924, et que Heward a fait de même l'année suivante. Trois ans plus tard, les toiles de ces deux peintres sont une fois de plus présentées dans l'une des expositions d'art canadien à l'étranger les plus importantes de l'époque, soit celle tenue au Musée du Jeu de Paume à Paris. Heward y présente quatre de ses œuvres alors que Torrance Newton y propose trois tableaux⁸⁹. Pour sa part, Smith, qui suit encore à ce moment

⁸⁶ Voir les études de Trépanier sur la réception de la modernité dans les journaux francophones et anglophones de Montréal, notamment TRÉPANIÉ 1997 (A) et TRÉPANIÉ 1998.

⁸⁷ MEADOWCROFT 1999, p. 16.

⁸⁸ MEADOWCROFT 1999, p. 71.

⁸⁹ Voir LUCKYJ 1986, p. 116 et FARR 1981, p.12.

sa formation académique à l'École des beaux-arts de Montréal, n'a toutefois pas participé à ces événements.

Outre la participation des membres du Groupe des Sept et du Beaver Hall Group à ces deux expositions internationales d'envergure, nous pouvons relever d'autres formes d'engagements envers la modernité chez les artistes évoluant au sein des cinq groupes que nous avons ici sélectionnés. Par exemple, l'éclectisme mis de l'avant par les membres du Beaver Hall, du Canadian Group of Painters, du Eastern Group of Painters et de la Société d'art contemporain est l'une des caractéristiques de la modernité canadienne. En effet, mis à part les membres du Groupe des Sept, chacun des groupes dont il est ici question a privilégié l'expression de l'individualité. C'est ce qui explique que nous ne retrouvions pas, chez les peintres de ces groupes, la cohésion idéologique, thématique et stylistique qui a pourtant fait la renommée du Groupe des Sept.

Comme nous avons pu le voir dans le présent chapitre, les artistes canadiens qui prônent un art moderne ne se sont pas contentés de copier servilement les modèles européens. Au contraire, ils s'en sont inspirés et ils les ont adaptés au contexte particulier de la scène artistique canadienne. De plus, les membres de ces groupes font la promotion de styles diversifiés et ils misent sur l'expression individuelle au moyen de leur peinture. Enfin, chacun de ces groupes s'efforce de faire connaître les œuvres modernes tant européennes que canadiennes, notamment par l'organisation d'exposition. En agissant de la sorte, les membres de chacun de ces groupes proposent une alternative aux lieux d'exposition privilégiant une peinture plus traditionnelle, tels que l'Académie royale des arts du Canada et l'Art Association of Montreal.

Cependant, nombreux sont les auteurs qui, comme Charles Hill, Dorothy Farr et Barbara Meadowcroft, font état du manque de lieux d'exposition au Canada⁹⁰, situation qui persiste même durant les années 1920 et 1930. Suite à la Première Guerre mondiale, c'est principalement aux expositions de l'Art Association of Montreal et à celles de l'Académie royale des arts au Canada que les artistes d'ici ont la chance d'exposer leurs œuvres les plus récentes. Pour contrer la rareté des lieux d'exposition, maints peintres et sculpteurs œuvrant durant l'entre-deux-guerres décident, à l'instar des membres du Groupe des Sept, de se regrouper. C'est du moins ce que souligne Meadowcroft dans son ouvrage sur les femmes du Beaver Hall, *Painting Friends*, alors qu'elle écrit : « *The artists hoped that by forming associations they could create a market for their work and educate the public about modernism*⁹¹. » Il est vrai que plusieurs groupes d'artistes canadiens, tels que le Beaver Hall et le Canadian Group of Painters ont vu le jour durant la période de l'entre-deux-guerres et nombreux sont ceux qui y prônent un art « moderne ». Il est donc permis de croire, comme le soutient Meadowcroft, qu'en regroupant leurs forces, les artistes ont pu ainsi créer des occasions d'exposer en dehors des institutions préexistantes qui, bien souvent, ne sont pas favorables aux manifestations de l'art moderne⁹². À ce propos, notons l'importance de la Société d'art contemporain dont l'une des principales motivations est justement de promouvoir l'art moderne. Pour y parvenir, ce regroupement d'artistes tente d'éduquer le public grâce à la mise sur pied d'expositions d'art international et canadien, de même que par la tenue de conférences sur l'art. C'est ainsi qu'avec des événements tels que « L'art de notre temps⁹³ » (1939), ou les conférences sur l'art vivant données par le

⁹⁰ Voir notamment HILL 1975 p. 11, FARR 1981 p. 15, MEADOWCROFT 1995 p. 3 et MEADOWCROFT 1999 p. 114.

⁹¹ MEADOWCROFT 1999, p. 59.

⁹² VARLEY *et al.* 1980, p. 13.

⁹³ Il s'agit de la toute première exposition de la Société d'art contemporain et dans laquelle on présentait au public montréalais des tableaux de l'avant-garde européenne. Parmi les artistes représentés, nous retrouvons des œuvres de Matisse, de Picasso et de Kandinsky (1866-1944), pour ne nommer que ces quelques figures. Voir VARLEY *et al.* 1980, p. 17.

Père Marie-Alain Couturier⁹⁴ (en 1940 et 1941), la Société d'art contemporain réitère son engagement envers un art progressiste.

Ce premier chapitre nous a permis de faire ressortir les particularités de la modernité picturale, mais surtout, il nous a servi à mieux comprendre le contexte artistique au cours duquel s'est peu à peu développée une esthétique moderne canadienne. Nous avons exposé les raisons pour lesquelles cette première modernité ne doit pas être confondue avec le concept de modernisme ni avec celui de l'abstraction prônée par la génération subséquente d'artistes, dont faisaient partie Borduas et les autres signataires du *Refus global*. Puis, nous avons évoqué comment s'est instaurée la modernité au Canada, en nous intéressant plus précisément à la scène artistique de Montréal. C'est donc tout d'abord par une influence des avant-gardes françaises du début du XX^e siècle que les peintres canadiens qui précèdent les automatistes élaborent une esthétique moderne, au Canada. En effet, c'est par le contact avec des manifestations issues de l'École de Paris, notamment l'impressionnisme, le postimpressionnisme et l'esthétique cézannienne que les artistes d'ici ont démontré leur intérêt pour la modernité picturale.

Néanmoins, la modernité canadienne se distancie de celle qui a eu cours en Europe quelques décennies auparavant. En dépit des explorations plastiques en apparence moins révolutionnaires que celles entreprises par les Européens, les artistes d'ici ont développé une modernité picturale qui leur était propre. Celle-ci s'est principalement mise en place par l'exploration des thèmes « modernes », soit la

⁹⁴ Le Père Marie-Alain Couturier (1897-1954) est un ecclésiastique français ayant migré à New York alors que la Seconde Guerre mondiale éclate en Europe. Fervent admirateur des avant-gardes, le Père Couturier est invité en 1940 à se joindre au corps professoral de l'École du Meuble, institution où enseigne aussi Borduas. Voir BERNIER 1999, p. 141 et VARLEY *et al.* 1980, p. 23.

ville, la figure humaine, le nu, et l'expression de la subjectivité. Cette dernière caractéristique est tout particulièrement importante chez les artistes canadiens, et c'est ce que nous voulons montrer par le survol de la production de Prudence Heward, de Lillas Torrance Newton et de Jori Smith.

CHAPITRE II

LE PORTRAIT, VISAGE DE LA MODERNITÉ

Prudence Heward, Lilius Torrance Newton et Jori Smith ont joué un rôle actif dans la mise en place de la modernité picturale au Canada et c'est, entre autres, ce que nous constatons lorsque nous nous intéressons à leur production de portraits de femmes et d'enfants. C'est notamment en procédant à l'analyse formelle de quelques-uns de ces tableaux que nous nous proposons de faire ressortir les qualités modernes de leurs œuvres. Dans un premier temps, nous mettrons en évidence le fait que les trois peintres connaissent et appliquent des principes plastiques modernes qui ont été définis lors de notre premier chapitre, tels que la ligne contour, les couleurs vives et l'influence de la peinture de Cézanne et de Matisse. Par exemple, en plus de privilégier le thème de la figure humaine et du nu, leurs tableaux témoignent aussi de l'intégration des leçons mises de l'avant par des peintres de l'École de Paris. Dans un deuxième temps, nous tenterons de démontrer que les nus peints par Heward, Torrance Newton et Smith ne se limitent pas qu'à l'exploration de la modernité sur le plan formel. En effet, en refusant notamment de suivre les conventions qui régissent le nu, les trois peintres proposent une image différente de la femme. C'est donc par l'étude de ces figures que nous illustrerons ici notre propos puisque celles-ci nous permettront de remarquer que Heward, Torrance Newton et Smith parviennent à remettre en question la représentation de la femme en tant que sujet peint. Afin d'appuyer cette idée, nous prendrons en considération les travaux de Kenneth Clark et nous tiendrons compte des théories féministes élaborées notamment dans *Old Mistresses* concernant la représentation du corps de la femme en peinture.

2.1 Heward, Torrance Newton et Smith, actrices de la modernité

Lorsque nous portons notre regard sur l'art de Prudence Heward, de Liliastor Torrance Newton et de Jori Smith, nous constatons que, très tôt, les trois peintres ont démontré un intérêt soutenu pour l'esthétique moderne, et ce, en dépit de leurs formations académiques respectives. Nous pouvons ici rappeler l'opinion défavorable que Smith entretient à l'égard de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal. En fait, la peintre associe cette période de sa vie au long sommeil de Rip van Winkle⁹⁵. Si ses deux collègues n'ont pas exprimé de manière aussi explicite un quelconque rejet de leur formation artistique, leurs productions reflètent néanmoins, dès les années 1920, certains des principes élaborés par Cézanne, qu'elles transposent dans leur manière de peindre. À ce propos, Esther Trépanier mentionne que l'intégration des préceptes cézanniens ne se fait pas de manière littérale. Il s'agit plutôt d'« [...] un Cézanne revu et corrigé dans une optique réaliste, mais dont l'influence se traduit, dans plusieurs des “portraits” des peintres du Groupe de Beaver Hall, par un travail de volumétrisation des formes construites par une rigoureuse touche colorée⁹⁶. » C'est d'ailleurs toute l'importance que Heward, Torrance Newton et Smith confèrent dans leurs œuvres aux volumes, à la bidimensionnalité et à la couleur que nous cherchons ici à exposer.

2.1.1 Prudence Heward

Il importe tout d'abord de souligner que Heward a suivi à Montréal une formation qui, bien que donnée dans un contexte plus académique, lui a permis de se familiariser avec des tendances artistiques modernes. Ceci a été possible en grande

⁹⁵ McINNES 1937, p. 130. Rip van Winkle est le personnage central d'une nouvelle écrite par Washington Irving en 1819. L'histoire, intitulée tout simplement *Rip van Winkle*, raconte comment le protagoniste principal, qui a dormi durant près de vingt ans, découvre un monde différent à son réveil.

⁹⁶ TRÉPANIÉ 1997 (C), p. 17.

partie grâce à l'un des plus célèbres professeurs de l'Art Association of Montreal⁹⁷, le peintre William Brymner⁹⁸. Torrance Newton poursuit d'ailleurs elle aussi ses études artistiques auprès de ce professeur durant la même période que sa collègue.

La qualité de l'enseignement de Brymner a souvent été relevée tant par les artistes que par les historiens de l'art. Nous pouvons ici citer à titre d'exemple A.Y. Jackson qui, bien qu'il désapprouve le traditionalisme de l'œuvre de Brymner, reconnaît néanmoins l'ouverture d'esprit du peintre. En effet, celui-ci encourage ses élèves à s'exprimer librement au moyen de la peinture⁹⁹. Dans son étude sur les femmes du Beaver Hall Group, Evelyn Walters renchérit lorsqu'elle écrit que le professeur : « [...] *never failed to emphasized the importance of self-expression*¹⁰⁰. » Il est donc permis de croire que Brymner incite ses pupilles à explorer des voies d'expression plus personnelles, de même qu'à peindre selon des principes modernes.

Au même titre que les quelques années passées auprès de Brymner, les voyages d'études de Heward en Europe à l'Académie Colarossi (1925) et à l'Académie Scandinave (1929) lui ont permis de parfaire ses connaissances sur l'art

⁹⁷ Au Québec, l'Art Association of Montreal a longtemps été l'un des lieux de prédilection pour l'enseignement des arts, principalement auprès de la population anglophone de Montréal. Dès les années 1880, l'institution accueille sur ses bancs les élèves de tous sexes confondus désirant recevoir une formation artistique. L'enseignement qui y est alors dispensé s'inspire beaucoup des modèles académiques européens. En effet, on y privilégie des techniques d'apprentissage tels que l'étude du dessin, et ce, grâce à la copie de la statuaire antique et d'après le modèle vivant. Au sujet du régime académique prôné par l'établissement, James Campbell mentionne que celui-ci y est « rigoureux », « intransigeant » et « conventionnel ». (Voir CAMPBELL 2005, p. 34.) Il semble toutefois que les caractéristiques de l'Art Association ne se limitent pas à la rigidité des méthodes académiques. Comme le soutient Laurier Lacroix, il s'agit plutôt d'une « [...] école professionnelle de dessin et de peinture qui reprend, à une échelle réduite, la formule conçue dans les écoles de beaux-arts européennes. » (Voir LACROIX 1996, p. 56.)

⁹⁸ D'origine écossaise, William Brymner (1855-1925) est un artiste qui a été formé en partie par William Bouguereau, à l'Académie Julian de Paris. Au Canada, Brymner a enseigné durant de nombreuses années à l'Art Association, institution dont il était, de surcroît, le directeur de 1886 à 1921. Outre Heward et Torrance Newton, nous retrouvons, parmi les élèves de Brymner, Randolph Hewton (1888-1960) – qui le remplacera éventuellement à la tête de l'école –, Edwin Holgate, Kathleen Morris, Sarah Robertson et Anne Savage. Brymner est assisté dans sa tâche par quelques professeurs, notamment par le paysagiste Maurice Cullen.

⁹⁹ Voir JACKSON 1948, p. 7 et JACKSON 1958, p. 84-85.

¹⁰⁰ WALTERS 2005, p. 14-15.

moderne¹⁰¹. Tout comme le mentionne James Campbell, « [i]l ne fait aucun doute que son séjour en Europe a exercé une profonde influence sur sa réflexion et sur sa peinture. Observer de près les tableaux de l'École de Paris a transformé son œuvre, lui a donné de la force dramatique¹⁰². » Nous savons que Heward apprécie l'art moderne européen et qu'elle admire le travail d'artistes tels que Cézanne, Derain, Matisse, Modigliani, Picasso¹⁰³. Heward possède d'ailleurs deux œuvres d'une peintre progressiste originaire d'Australie, Frances Hodgkins¹⁰⁴, et sa bibliothèque personnelle comprend les ouvrages de deux importants théoriciens qui, au début du siècle dernier, s'intéressent au phénomène de la modernité : Clive Bell et Roger Fry¹⁰⁵. Nous chercherons néanmoins à nuancer les propos de Campbell puisque, bien que l'inspiration de la peinture moderne européenne soit indéniable dans le travail de Heward, nous sommes d'avis que ces leçons ne sont pas appliquées dans leur totalité¹⁰⁶. Ainsi, nous pensons que le style adoptée par la peintre à son retour d'Europe se rapproche plutôt de l'art moderne qui se fait alors au Canada, et ce, tant par le style que par les sujets exploités. De fait, les thèmes adoptés par l'artiste – la peinture de paysage et le portrait –, la maîtrise de l'art postimpressionniste et l'influence cézannienne se retrouvent aussi dans l'art de maints de ses collègues. Il ne faut pas non plus oublier que le travail de Heward demeure entièrement figuratif, comme c'est le cas pour la très grande majorité des peintres canadiens de l'entre-deux-guerres. De plus, comme le souligne Noël Meyer, Heward est « [...] capable de faire la synthèse de la forme et du contenu en adoptant une position nouvelle sans rompre totalement avec la tradition¹⁰⁷. » Autrement dit, la peinture de Heward

¹⁰¹ WALTERS 2005, p. 38.

¹⁰² CAMPBELL 2005, p. 36.

¹⁰³ Voir JACKSON 1948, p. 9, MEYER 2004-2005, p. 126 et CAMPBELL 2005, p. 36.

¹⁰⁴ JACKSON 1948, p. 9.

¹⁰⁵ LUCKYJ 1986, p. 22.

¹⁰⁶ Ceci ne se limite d'ailleurs pas qu'à Heward, mais aux trois artistes étudiées dans le présent mémoire.

¹⁰⁷ MEYER 2004-2005, p. 91.

témoigne de la maîtrise des esthétiques modernes en vigueur au Canada entre 1920 et 1948.

Une œuvre telle que *Autumn (Girl With an Apple)* (fig. 5) témoigne bien de l'intégration de ces préceptes dans le travail de Heward. La figure féminine placée au premier plan est définie avec précision et netteté, alors que l'arrière-plan traduit une gestuelle qui, sans être tout à fait abstraite, n'est pas non plus entièrement figurative. La nature est donc rapidement esquissée, ce qui crée une masse de couleurs plutôt floue et mouvementée. Même les herbes qui se trouvent au premier plan ne sont constituées que de traits de couleur fluides. Dans un article consacré à Heward, A. K. Prakash parle justement des « sinuosités, [de] la simplification des formes et, surtout, [de] la diversité des à-plats [sic] de couleurs audacieuses » que l'on retrouve dans les œuvres peintes par l'artiste¹⁰⁸. Prakash soutient aussi que : « [c]ette maîtrise remarquable des bases de l'art moderne la mène rapidement vers l'expressionnisme¹⁰⁹. » Pour notre part, et à l'instar de Luckyj, nous croyons plutôt que Prudence Heward use de couleurs qui accentuent « [...] la résonance émotionnelle de ses toiles¹¹⁰. » En d'autres termes, ses portraits sont empreints d'une grande expressivité et celle-ci se répercute tant dans le coup de pinceau que dans la palette chromatique de l'artiste. De même, bien que Heward ait usé d'une grande quantité de noir et de verts, les teintes dominantes de ce tableau sont le rouge et l'orangé, lesquelles viennent dynamiser la scène représentée.

2.1.2 Lillas Torrance Newton

Pour ce qui est de la peinture de Torrance Newton, elle peut sembler plus traditionnelle que l'art de ses deux collègues. C'est ainsi que le portrait de

¹⁰⁸ PRAKASH 2003, p. 102.

¹⁰⁹ PRAKASH 2003, p. 102.

¹¹⁰ LUCKYJ 1986, p. 58.

commande peut aisément être associé à une ramification plus conventionnelle du portrait. Néanmoins, nous soutenons que l'artiste parvient à intégrer des principes modernes dans ses œuvres, qu'il s'agisse d'un tableau fait à la demande d'un particulier ou d'un travail plus personnel. Nous sommes effectivement d'avis que Torrance Newton contrebalance le classicisme des poses de ses portraits en utilisant des couleurs vives caractéristiques de l'art moderne. Nous pouvons ici citer en exemple le tailleur rose du *Portrait d'Ethel Southam (Mrs F.H. Toller)* (v. 1938) (fig. 21) ou encore le châle rouge vif qui couvre les épaules de la protagoniste de *Portrait de Frances Loring* (fig. 6). À ce sujet, Torrance Newton a déjà confié son intérêt marqué pour la couleur et c'est grâce aux portraits de femmes que l'artiste a pu laisser libre cours à son goût pour une palette plus colorée. Il est vrai que, de manière générale, les robes et les vêtements des femmes peintes par Torrance Newton n'ont pas la sobriété des habits masculins¹¹¹. En 1957, la portraitiste explique à Julian Armstrong, journaliste de la *Gazette de Montréal* : « *Women's characters appear more definite, even though they are more subtle. There is more colour to work with, and I feel I can paint a more imaginative portrait of a woman, because of her clothes, through which she expresses herself*¹¹². » Bien que l'artiste parle ici plus spécifiquement de la liberté que lui accorde l'habillement des femmes, il semble que la représentation des enfants permet elle aussi à Torrance Newton d'explorer une palette chromatique plus dynamique. Afin de corroborer cet énoncé, il est possible de penser à deux toiles : *Winkie* (1929) (fig. 22) et *Dennis Gillson à l'âge de 9 ans* (1931) (fig. 23). Dans le premier portrait, le garçonnet est vêtu d'un

¹¹¹ Nous pensons, par exemple, à *Portrait d'Eric Brown* (1932), à *Portrait d'Edwin Holgate* (1937) et à *Portrait de H. S. Southam* (1938) où les trois hommes portent des vestons bruns ou beige foncé. De même, dans le *Portrait de Lawren Harris* (1938) (fig. 24), Harris est vêtu d'un habit gris qui s'harmonise parfaitement avec l'arrière-plan du tableau. Néanmoins, les vêtements de certains des clients masculins de Torrance Newton sont plus colorés. C'est notamment le cas du *Portrait d'A.Y. Jackson* (1936) (fig. 25) et de *Portrait de Richard Irwin Birks* (v. 1940). Dans le premier cas, le peintre porte un complet vert et une chemise jaune, alors que dans le second tableau, Birks a revêtu une chemise d'un rouge rosé éclatant.

¹¹² FARR 1981, p. 19.

chandail rayé rouge et noir et il porte un béret écarlate. Ces teintes chaudes tranchent nettement avec le fond de l'œuvre puisque celui-ci est peint d'un bleu pâle plutôt froid. En ce qui concerne *Portrait de Dennis Gillson*, le bleu éclatant du gilet du garçon contraste avec le motif rouge et jaune qui orne le vêtement, de même qu'avec le chandail rouge terre que l'enfant porte par dessus. Ce bleu vif, bien qu'il ne couvre qu'une toute petite surface de la toile, gagne en éclat puisqu'il s'oppose à la sobriété du gris pâle de l'arrière-plan. Enfin, ce bleu rappelle la couleur des yeux du garçonnet, aussi crée-t-il une certaine harmonie dans la toile.

Autre signe de la modernité de l'art de Torrance Newton, il arrive très souvent que l'artiste ne couvre pas l'entièreté de son tableau de pigment, c'est-à-dire que de petites sections de toile sans apprêt s'intègrent à la composition. En plus de témoigner d'une certaine rapidité du geste, cette caractéristique démontre que Torrance Newton s'éloigne des conventions académiques où une peinture plus léchée est de rigueur. C'est le cas, entre autres, d'œuvres telles que *Dennis Gillson à l'âge de 9 ans*, *Portrait d'Olive Gillson* (v. 1930-1940) (fig. 26) et *Portrait d'enfant* (1940) (fig. 27). Si nous nous attardons plus particulièrement au *Portrait d'Olive Gillson*, nous constatons que les extrémités de la toile présentent elles aussi des petites sections de toiles nues, et ce, surtout dans le bas de l'image, alors qu'un cerne marque le manque de pigmentation. Par ailleurs, la couleur verte émeraude de l'arrière-plan n'est pas appliquée de manière uniforme. L'effet est toutefois beaucoup plus prononcé dans *Portrait d'enfant* où il est possible de voir que la pigmentation est absente d'une grande section de l'arrière-plan, à la droite du garçonnet. Néanmoins, cette portion de la toile n'est pas complètement vierge puisqu'on peut discerner un peu de rose rapidement appliqué. Bien que le manque de pigmentation soit plus prononcé dans l'arrière-plan, nous remarquons que cette absence de teinte soit aussi perceptible dans l'ensemble de l'œuvre.

2.1.3 Jori Smith

Tout comme ses consœurs, Jori Smith a toujours manifesté un grand engouement pour la peinture moderne. À ce sujet, nous pouvons citer les propos tenus par Rosalind Pepall dans son catalogue *Jori Smith : une célébration* : « [d]ans un article de 1976 sur l'œuvre de Jori Smith, Paul Dumas fait remarquer que bien avant La société d'art contemporain, avant même le retour de Pellan et le *Refus global* de Borduas, Jori Smith était en train de rompre avec sa formation académique¹¹³. » Il est vrai que les tableaux de l'artiste font rapidement montre de l'intégration de notions modernes, une tendance qui s'accroîtra durant les années 1930 alors que Smith entreprend sa série de portraits d'enfants de la région de Charlevoix. Les similitudes qui existent entre les poses de ces enfants et celles explorées par Matisse ont été relevées par Édith-Anne Pageot¹¹⁴. Quelques années auparavant, Esther Trépanier avait elle-même soulevé cette caractéristique dans son ouvrage *Peinture et modernité au Québec : 1919-1939*, alors qu'elle portait son analyse sur quelques-uns des portraits d'enfants peints par Smith au début des années 1940¹¹⁵. Ces deux historiennes de l'art s'entendent quant à l'aspect décoratif des portraits de Smith et elles mentionnent l'usage de procédés techniques dits modernes, notamment l'aplat et la ligne contour¹¹⁶. Nous pouvons ici illustrer nos propos en portant notre attention sur des toiles telles que *La communiant* (1944) (fig. 28) et *Lucien* (fig. 7).

Bien qu'il ne soit pas tout à fait possible de parler d'aplat de couleur dans le cas de *La communiant*, nous constatons que Smith profite néanmoins de la planéité du support afin d'accentuer la bidimensionnalité du tableau. Dans cette œuvre, les volumes sont principalement soulignés par le trait de couleur foncée qui vient

¹¹³ PEPALL 1997, p. 64.

¹¹⁴ PAGEOT 2000, p. 178 et PAGEOT 2003, p. 69-70.

¹¹⁵ TRÉPANIÉ 1998, p. 231-234.

¹¹⁶ Voir TRÉPANIÉ 1998, p. 231 et PAGEOT 2003, p. 58.

délimiter les formes. Celles-ci sont toutefois vaporeuses, ce qui est en grande partie dû à la rapidité d'exécution avec laquelle Smith semble avoir peint ce portrait. Les couleurs utilisées par l'artiste se juxtaposent par endroit, témoignant ainsi du geste rapide et libre de l'artiste. De même, il est aussi possible de parler de la simplicité du dessin puisque les fleurs qui ornent le voile de *La communiant*e sont rapidement esquissées par un simple trait de couleur noir qui suggère l'ornementation plus qu'il ne la définit.

En ce qui concerne *Lucien*, le traitement des couleurs et certaines des teintes – gris bleutés, lilas et rosés – semblent inspirés de la manière de peindre de Cézanne. En effet, il est possible de déceler sur cette œuvre une certaine juxtaposition de petites taches colorées et une fine ligne contour délimite les formes. Il importe toutefois de souligner que Smith ne reproduit pas de manière littérale les leçons du peintre français. Comme le souligne Trépanier, « [...] ce que l'artiste reprend ici à Cézanne, c'est l'uniformité de la touche sur la surface et non le travail de géométrisation des volumes [et] du modelé [...] »¹¹⁷. » L'œuvre intitulée *Lucien* est donc marquée par une absence de géométrisation des formes et sa composition ne présente pas la même rigidité qui est pourtant perceptible dans les toiles de Cézanne. Par ailleurs, il n'y a pas, dans le tableau de la montréalaise, une multiplication des points de vue et une perspective brisée qui caractérisent pourtant la méthode cézannienne.

L'exploration formelle des principes modernes dont il a été ici question témoigne de la modernité de l'art de Prudence Heward, de Lillias Torrance Newton et de Jori Smith. Outre les esthétiques modernes, les trois peintres explorent une autre des caractéristiques de la modernité picturale canadienne : le nu. C'est donc ce thème artistique et le contexte particulier de la scène artistique canadienne qui nous préoccupent.

¹¹⁷

TRÉPANIÉ 1998, p. 231.

2.2 Le nu, un sujet qui se veut moderne

Dans le cadre de notre premier chapitre, nous avons brièvement fait mention du nu et de l'intérêt que les peintres canadiens d'allégeance moderne portent à ce sujet. Nous nous proposons ici d'approfondir notre réflexion sur ce thème par l'étude de quelques-uns des nus réalisés par Prudence Heward, Liliat Torrance Newton et Jori Smith. Les travaux de Trépanier et les rares études consacrées au nu dans l'art canadien permettent de comprendre qu'il s'agit de l'un des thèmes modernes par excellence durant la période de l'entre-deux-guerres. En effet, ce sujet permet, par exemple, d'intégrer les esthétiques modernes en vigueur au Canada durant la première moitié du XX^e siècle. Avant de nous attarder aux nus peints par les trois artistes, il importe de parler du contexte historique et artistique entourant la production de ces œuvres. Il est à noter qu'un certain puritanisme se fait toujours ressentir durant ces années et cette situation affecte autant le traitement que réservent les artistes à leurs œuvres que les conditions d'exposition.

2.2.1 La question du nu sur la scène artistique canadienne

Durant les années qui ont suivi la Première Guerre mondiale, plusieurs peintres issus de la communauté anglophone de Montréal se sont intéressés à la représentation de la figure humaine dénudée¹¹⁸. Cependant, malgré le fait que maints artistes se soient appropriés ce thème durant la période de l'entre-deux-guerres¹¹⁹, celui-ci n'a pas toujours été un genre ouvertement traité par les peintres d'ici. Ainsi, bien que le nu se soit imposé dans la tradition artistique européenne et qu'il ait été abondamment traité depuis la Renaissance, il en va tout autrement pour l'art au

¹¹⁸ TRÉPANIÉ 1998, p. 251.

¹¹⁹ Outre Heward, Torrance Newton et Smith, nous pensons ici notamment à Bertram Brooker, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), Randolph Hewton, Edwin Holgate, John Lyman, Louis Muhlstock (1904-2001) et Goodridge Roberts.

Canada. D'ailleurs, même à l'époque où Heward, Torrance Newton et Smith œuvrent, il subsiste chez plusieurs artistes, une certaine retenue quant à la production et à l'exposition de nus.

Dans *The Nude in Canadian Painting*¹²⁰, Jerrold Morris explique que les œuvres mettant en scène des figures dénudées sont généralement réservées à une production et à une diffusion privées. En d'autres termes, de tels tableaux ont toujours existé au Canada, mais avant les années 1910¹²¹, ceux-ci sont rarement présentés au public. Tout comme Morris, Esther Trépanier commente le nombre restreint de nus exposés à Montréal avant la fin du premier conflit international. L'historienne de l'art rappelle notamment le conservatisme dans lequel baigne alors la société québécoise de l'entre-deux-guerres. Malgré cette situation, des artistes s'intéressent à la représentation du nu. Trépanier souligne toutefois que ceux qui défient la tradition le font généralement avec chasteté, en masquant certaines régions anatomiques de leur modèle.

Tandis que Morris soutient que le Canada a souffert d'un excès de pudeur qui s'est longtemps répercuté dans les arts¹²², Trépanier tient à mentionner que, contrairement à ce que nous pourrions être portés à croire, ce puritanisme n'était pas spécifique à la communauté franco-catholique du Québec. En effet, cette « rigidité » d'esprit semble être partagée par les deux communautés linguistiques de la province.

¹²⁰ MORRIS 1972. Force est de constater qu'il existe bien peu de documents entièrement dédiés à ce thème dans l'art canadien. En effet, seules deux publications sont parues, soit *The Nude in Canadian Painting*¹²⁰ de Jerrold Morris en 1972 et *Le nu dans l'art au Québec* de Jacques de Roussan, publié dix ans plus tard (DE ROUSSAN 1982). Comme les titres le laissent entendre, Morris s'intéresse à la scène canadienne alors que de Roussan se concentre sur l'art québécois. Cependant, l'un et l'autre n'effectuent qu'un rapide panorama et ne semblent pas parvenir à remplir les objectifs ambitieux qu'ils s'étaient fixés au début de leurs études respectives. Néanmoins, les deux auteurs mentionnent le fait qu'il n'existe pas suffisamment d'études approfondies sur le nu dans un contexte canadien.

¹²¹ Selon Esther Trépanier et Jacques de Roussan, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté fait figure de pionnier lorsqu'il expose publiquement ses nus, au cours des années 1910. (Voir DE ROUSSAN 1982, p. 11, TRÉPANIÉ 1998, p. 248.)

¹²² MORRIS 1972, p. 3-4.

À ce sujet, Trépanier affirme qu' :

[...] il ne faut pas croire que la seule morale catholique soit responsable de l'absence de représentation ou, plus exactement, d'exposition publique de tableaux de nu. En effet, cette morale n'a d'égal que le puritanisme anglo-saxon qui produit les mêmes effets¹²³.

Ainsi, il est alors tout aussi complexe pour des artistes anglophones comme Heward, Torrance Newton et Smith de soumettre des nus aux grandes expositions montréalaises que ce ne l'est à ce même moment pour leurs collègues francophones. Cette « rigidité » des mœurs se poursuit même durant la décennie de 1920 et durant les années 1930. D'ailleurs, dans son autobiographie parue au milieu des années 1990, un des neveux de Prudence Heward, Heward Grafftey, insiste lui aussi sur la pudeur qui régit les mœurs canadiennes durant la période où œuvre sa tante. Grafftey rapporte que les nus peints par celle-ci se sont vus interdire les cimaises des institutions muséales du pays, durant les décennies 1930 et 1940. Cette situation résulte, selon lui, du conservatisme ambiant qui règne alors dans la belle province¹²⁴. Autrement dit, il existe encore durant la période de l'entre-deux-guerres, quelques réticences quant à l'exposition publique de la figure dénudée.

Pour sa part, Rosalind Pepall rapporte que « Jori se souvient qu'à son époque, Maillard recouvrait de pastel rose les dessins de nus de ses élèves afin qu'ils puissent être présentés aux expositions de fin d'année¹²⁵. » Cette anecdote confirme elle aussi le puritanisme dont il est ici question et elle rappelle la pudeur qui refreine les artistes d'ici. Par ailleurs, les quelques nus présentés en public attirent des réactions défavorables tant de la part du public que de la critique. Nous pouvons aussi ici citer à titre d'exemple plusieurs des nus réalisés par Heward¹²⁶ durant les décennies 1930

¹²³ TRÉPANIÉ 1998, p. 248.

¹²⁴ GRAFFTEY 1996, p. 72.

¹²⁵ PEPALL 1997, p. 56. Smith a confié ce souvenir à Pepall lors d'un entretien en 1996.

¹²⁶ Il s'agit surtout d'œuvres issues de la série de femmes à la peau noire que Heward a entreprise durant les années 1930. Cependant, *Femme au bord de la mer* (fig. 4) a été tout autant critiqué, et ce, bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un nu.

et 1940, ainsi que *Nude in a Studio* peint par Torrance Newton en 1935. Ces œuvres ont reçu un accueil hostile de la part de certains critiques, mais également de la part de quelques-uns des collègues des deux femmes, puisque leurs tableaux étaient jugés laids, scandaleux, ou bien tout simplement immoraux¹²⁷.

2.2.2 Le nu : quelques exemples de cas

Afin de mieux comprendre les réactions engendrées par certains des nus de Heward, Torrance Newton et Smith, nous nous intéresserons maintenant aux exemples les plus significatifs de leur production. En plus de constater le traitement moderne que les trois peintres réservent à leurs figures, nous nous pencherons sur l'aspect subversif de ces tableaux, en grande partie imputable au traitement peu conventionnel que les trois peintres réservent à leurs nus.

2.2.2.1 Œuvres tirées de la série des femmes à la peau noire de Prudence Heward

De 1935 à 1942, Heward a peint de nombreux nus mettant en scène des femmes à la peau noire¹²⁸. Cette série comprend notamment *Fille au teint foncé* (1935) (fig. 29), *Hesther* (1937) (fig. 30), *Négresse et tournesols* (v. 1936) et *Fille à la fenêtre* (1941) (fig. 31). Règle générale, ces œuvres semblent avoir fortement

¹²⁷ Notre recherche ne nous a pas permis de retracer de tels commentaires concernant les nus réalisés par Jori Smith, et ce, bien que l'artiste ait peint de nombreux nus durant sa carrière.

¹²⁸ Janet Braide souligne qu'il est peu commun pour un artiste canadien de représenter un modèle de couleur durant la période de l'entre-deux-guerres (BRAIDE 1980, p. 20). Selon Pepita Ferrari, il est fort probable que ces femmes habitaient les quartiers pauvres de Montréal et qu'elles aient été employées comme domestiques par la famille Heward. Ferrari laisse également sous-entendre que, durant les années 1920-1940, il est plus acceptable pour une femme noire de se dévêtir dans le studio d'un peintre que ce ne l'est pour son homologue caucasienne (Voir FERRARI 1994). Enfin, Braide croit que le choix de peindre une femme à la peau noire est motivé chez Prudence Heward par un intérêt esthétique (BRAIDE 1980, p. 20-21.), une thèse que corrobore Ferrari (FERRARI 1994 et FERRARI 2001, p. 133.) et A.K. Prakash (PRAKASH 2003, p. 102.). Nous explorerons plus en profondeur cette idée un peu plus loin dans le présent chapitre, alors que nous nous attarderons à *Fille au teint foncé*, *Hesther* et de *Fille à la fenêtre*.

déplu à la critique, et ce, bien que certains aient parfois reconnu les qualités du dessin et du modelé de ces figures humaines¹²⁹. Selon Natalie Luckyj, cette série fait l'objet de commentaires négatifs en grande partie parce que Heward ne suit pas les conventions qui régissent ce genre. Autrement dit, en choisissant de peindre des femmes à la peau noire et en refusant de présenter un corps idéalisé et une pose classique, la peintre transgresse doublement la tradition artistique canadienne qui privilégie, au même moment, la représentation d'un corps nu parfait. Nous illustrerons cette situation par l'étude de deux nus issus de cette série, soit *Fille au teint foncé* et *Hesther*.

Fille au teint foncé est le tout premier nu d'une femme à la peau noire réalisé par Prudence Heward. Dans cette œuvre, la modèle est placée face à une végétation abondante qui retient le personnage au premier plan. Cette impression d'emprisonnement est d'ailleurs renforcie par le plan rapproché qui permet seulement de voir le tronc de la jeune femme. Cette stratégie a pour but avoué d'empêcher l'œil du spectateur de se perdre dans la profondeur de l'arrière-plan. Par conséquent, le regard n'est pas dérangé par des éléments extérieurs et il est possible de penser que Heward désire ainsi que le regardant se concentre exclusivement sur la figure humaine ici représentée. Celle-ci a les épaules tombantes et elle ne fait pas tout à fait face au spectateur qu'elle regarde tout de même fixement. Dès lors, nous comprenons que ce regard est le point central de l'œuvre : il est hypnotisant et le spectateur peut difficilement faire abstraction des diverses émotions qui peuvent y être décelées. Tout d'abord, les yeux de la femme sont empreints d'une lassitude, voire d'une grande tristesse, et ils expriment une mélancolie certaine. Cette impression d'accablement se reflète également dans l'expression des lèvres qui, loin de sourire, expriment un mal de vivre ou une triste résignation face à la vie. Ce sentiment de malaise se traduit non seulement dans l'expression de son visage, mais aussi dans l'affaissement de ses épaules et dans son dos voûté. La position dans

¹²⁹

LUCKYJ 1986, p. 44.

laquelle est représentée la jeune fille diffère donc des modèles académiques où les protagonistes s'offrent littéralement au regard du spectateur. Dans ce cas-ci, il n'en est rien : la pose n'avantage pas les formes féminines de la portraiture puisque l'artiste nous propose plutôt un corps replié sur lui-même – physiquement et moralement.

Quelque deux ans après *Fille au teint foncé*, Heward poursuit dans cette même lignée avec le portrait d'une autre femme de couleur, *Hesther*. Celle-ci est présentée complètement nue, les mains déposées sur son giron, cachant du coup ses attributs féminins. La figure féminine est adossée à un arbre et il résulte de cette pose une rigidité notable, en grande partie attribuable à l'inconfort de l'endroit où la jeune fille s'appuie. Tout comme dans l'œuvre précédente, Heward ne privilégie pas la représentation d'un corps parfait : les épaules sont carrées, les seins ne sont pas fermes et rebondis et les cuisses sont plutôt massives. Hesther a donc un physique qui peut sembler, en quelque sorte, plutôt grossier et plus masculin que ce à quoi les critiques de l'époque sont habitués¹³⁰.

En nous attardant à la série de femmes nues à la peau noire, nous constatons que ces toiles deviennent rapidement un lieu propice à l'exploration formelle¹³¹. Il est vrai que Heward maîtrise bien toutes les nuances de la peau noire : elle joue avec les tons de bruns et de noirs, y créant de beaux effets de lumière. C'est le cas de *Fille au teint foncé* et de *Hesther* où la luminosité est accentuée sur certaines zones du corps,

¹³⁰ Dans son mémoire intitulé « *Plurality and Agency: Portraits of Women by Prudence Heward* » (EMENY 1999), Shirley Katherine Emeny parle justement de la masculinité présente dans plusieurs des portraits de Heward. Lorsqu'elle aborde cette caractéristique de l'art de Heward, l'étudiante propose un rapprochement entre les œuvres de l'artiste montréalaise et celles de Tamara de Lempicka (1898-1980). Emeny soumet l'hypothèse selon laquelle Heward aurait pris connaissance de l'art de cette peintre lors de ses voyages d'étude en France (Voir EMENY 1999, p. 34). Il est effectivement possible que la canadienne ait vu le travail de sa collègue d'origine russe à la fin des années 1920 puisque cette dernière gagnait alors en popularité et qu'elle exposait dans la capitale française. Il est donc permis de croire que les portraits de femmes où de Lempicka présente des corps à la fois musculeux et d'aspect plutôt masculin aient pu influencer les propres représentations du corps féminins réalisées par Heward à partir de la fin des années 1920. Ajoutons que Natalie Luckyj et Pepita Ferrari avaient elles aussi soulevé des ressemblances entre le travail de Heward et de Lempicka (Voir LUCKYJ 1986, p. 58 et FERRARI 2001, p. 131-132).

¹³¹ Voir FERRARI 1994, FERRARI 2001, p. 133. et PRAKASH 2003, p. 102.

tels que les bras et le visage. Par exemple, dans *Fille au teint foncé*, ces jeux d'ombre et de lumière permettent de faire ressortir davantage le corps de la jeune fille qui se trouve représenté dans un environnement plutôt foncé. Les zones de lumière qui éclairent la peau permettent de bien découper la figure humaine de la végétation ambiante, une stratégie qui est d'ailleurs accentuée par les couleurs vertes et noires de l'arrière-plan qui sont peintes en aplat.

Heward explore aussi la couleur et la lumière dans *Fille à la fenêtre*. Si nous observons plus attentivement ce dernier tableau de la série des nus à la peau noire, nous remarquons que Heward utilise des teintes rougeâtres sur l'ensemble de la toile. Juxtaposées avec la couleur brune de la peau, ces tons créent une harmonie sur le plan chromatique, en plus de proposer à la fois un effet de chaleur et une ambiance plus intime. En plus de leur utilisation dans la pigmentation de la peau de la jeune fille, ces mêmes tons rougeâtres se retrouvent dans le tissu qui couvre le bas de son corps et dans le bâtiment à la droite du tableau. Enfin, la peintre use d'une technique semblable à celle utilisée pour faire ressortir le corps de la *Fille au teint foncé*, celui-ci tranche par rapport à l'ensemble somme toute plutôt foncé. Cependant, plutôt que d'éclairer la figure humaine comme elle l'avait fait dans l'œuvre de 1935, Heward a privilégié la représentation d'un arrière-plan lumineux. Ceci permet donc de bien découper l'objet principal de la toile, la jeune femme plongée dans ses pensées, puisque sa peau brune contraste avec la lumière provenant de la fenêtre qui se trouve derrière elle.

2.2.2.2 *Fille sous un arbre*

En 1931, quelques années avant de peindre *Fille au teint foncé* et *Hesther*, Heward a exécuté un premier nu, le seul qui ne figure pas dans la série entamée en 1935. La toile est intitulée *Fille sous un arbre* (fig. 8) et elle a été, somme toute, plutôt bien reçue par la critique. Il s'agit toutefois de la toile que John Lyman a vertement critiquée dans son journal intime. C'est ainsi que l'artiste juge déplorable

le manque de sensibilité dans le traitement de la figure. Il est toutefois à noter que ce n'est pas le thème du nu en tant que tel qui déplaît à Lyman, – un sujet qu'il a d'ailleurs lui-même exploré tout au long de sa carrière – mais bel et bien le traitement formel de l'œuvre et l'influence du travail de Lawren Harris qui, selon lui, est manifeste dans ce tableau de Heward¹³². Il n'apprécie pas non plus la dichotomie entre la forme et le fond qui est si prononcée dans *Fille sous un arbre*, qu'il qualifie, rappelons-le, de « [...] *Bouguereau nude against Cezannian background*. »

Malgré cette critique de la part de Lyman, Luckyj rapporte que *Fille sous un arbre* a été bien accueillie par le public : « Quand, en décembre 1931, le nu [*Fille sous un arbre*] de Prudence fut présenté à l'exposition du Groupe des Sept, il ne provoqua que peu de controverse et aucune hostilité ouverte¹³³. » Ceci semble s'expliquer, en grande partie, par la pose d'apparence conventionnelle adoptée par la modèle. Celle-ci est présentée dans un paysage et elle est allongée sous un arbre, comme l'annonce le titre du tableau. À l'arrière-plan, Heward a représenté un village, non loin de la colline où la jeune fille est couchée et, en ce sens, la peintre respecte la tradition. Ainsi, *Fille sous un arbre* n'est pas sans rappeler des œuvres majeures de l'art européen, de Giorgione à Bouguereau, qui présentent des corps féminins dénudés dans une nature luxuriante. Cependant, *Fille sous un arbre* se distingue des œuvres de ce dernier puisque seule la pose semble respecter la grande tradition du nu. Il faut dire que la femme étendue présente ici un corps musclé et s'avère être, à bien des égards, encore plus masculin que celui de *Hesther*. Une fois de plus, ce ne sont donc pas les formes féminines arrondies – que nous retrouvons pourtant chez Bouguereau – qui sont mises de l'avant par Heward, et ce, bien qu'elle ait présenté le corps de manière à mettre bien en évidence les attributs féminins.

¹³² LYMAN 1980, p. 106-107.

¹³³ LUCKYJ 1986, p. 60.

2.2.2.3 *Nude in a Studio*

En ce qui concerne Lilius Torrance Newton, elle a exposé une toile de ce genre, en 1935, et ce nu a fait l'objet de nombreux commentaires négatifs¹³⁴. L'œuvre est titrée *Nude in a Studio* (fig. 9) et elle présente une femme complètement dévêtue, entourée de l'ameublement typique d'un atelier d'artiste. Un fauteuil se trouve derrière la modèle et une étoffe – qui pourrait bien être le peignoir de la jeune femme – y est négligemment déposé. Derrière le divan, nous pouvons voir un chevalet sur lequel est placé un tableau qui n'est pas sans rappeler le travail de Torrance Newton. En effet, nous y percevons un paysage et une forme humaine non définie y est esquissée. Jusqu'ici, *Nude in a Studio* semble plutôt conventionnelle et la toile pourrait même être apparentée à d'autres tableaux mettant en scène des modèles dénudées qui posent dans l'atelier de celui qui les peint. Un petit détail vient toutefois donner une toute autre connotation à l'œuvre : la jeune femme n'est pas complètement nue puisqu'elle chausse des sandales vertes à talons hauts. C'est d'ailleurs cet élément qui a tant déplu à l'époque et qui a valu des critiques négatives à la peinture. Qui plus est, cette toile devait originellement être exposée dans le cadre d'une exposition à la Art Gallery of Toronto¹³⁵, mais les responsables de l'exposition de 1935 ont considéré inadmissibles les souliers dernier cri d'une femme dégageant une grande assurance¹³⁶. Nous avons ici l'impression de nous retrouver devant le portrait d'une véritable personne et non devant une figure anonyme simplement dévêtue. En fait, la modèle semble presque trop réelle : elle s'éloigne de la traditionnelle figure anonyme et aux traits de visage plus génériques¹³⁷. Par

¹³⁴ Voir FARR 1981, p. 16, FOSS 2005, p. 47, LUCKYJ 1986, p. 62, MEADOWCROFT 1995, p. 7-8, MORRIS 1972, p. 12-13 et WALTERS 2005, p. 87.

¹³⁵ L'Art Gallery of Toronto est l'actuelle Art Gallery of Ontario.

¹³⁶ MORRIS 1972, p. 12-13.

¹³⁷ Il est possible d'établir un lien entre *Nude in a Studio* de Torrance Newton et l'un des tableaux d'Edouard Manet (1832-1883), *Olympia* (1863) (fig. 32). Tout comme l'œuvre de la canadienne, celle de l'artiste français a provoqué une controverse. Celle-ci est notamment imputable au réalisme de la représentation, au traitement audacieux de la matière picturale et au regard insistant

conséquent, le jury a refusé d'exposer la toile de Torrance Newton¹³⁸ puisque celle-ci était offensante pour les bonnes mœurs canadiennes des années 1930.

Il semble permis de croire qu'ici, le thème prime sur l'exploration de propositions plastiques puisque c'est le corps nu et le caractère de la modèle qui semble intéresser Torrance Newton. En effet, nous ne retrouvons pas dans *Nude in a Studio* une technique « porteurs d'une certaine modernité qui renvoie surtout à Cézanne¹³⁹ », comme c'est pourtant souvent le cas chez Torrance Newton. Dans ce cas-ci, les formes sont plus ou moins schématisées et nous pouvons noter une absence de couleurs juxtaposées par des petits coups de pinceau. En ceci, l'influence cézannienne réservée à *Nude in a Studio* n'est pas aussi marquée que pour une œuvre telle que *Martha* (v. 1938) (fig. 33). En effet, l'environnement dans lequel se trouve la figure dénudée semble plus réaliste que le paysage géométrisé et presque flou que nous retrouvons derrière la dénommée Martha. Cette impression est également due à la géométrisation du chemisier de la paysanne qui confère d'emblée une rigidité à la composition, une caractéristique que nous ne retrouvons pas de manière aussi prononcée dans *Nude in a Studio*.

d'Olympia qui est dirigée vers le spectateur. En fait, comme le relève l'historien de l'art Kenneth Clark au sujet du tableau de Manet, « [...] pour la première fois depuis la Renaissance, un tableau de nu représentait une femme réelle dans un décor vraisemblable [...] ». (Voir CLARK 1998, p. 257.) Ainsi, avec *Olympia*, nous ne nous retrouvons plus devant une figure anonyme, mais bel et bien face à la représentation d'un individu réel. Ceci est également le cas de la modèle peinte par Torrance Newton puisque la femme représentée sur la toile affiche elle aussi une certaine individualité. Enfin, Clark souligne aussi que « [...] placer sur un corps nu un visage d'une personnalité si accusée remet en question le principe même du nu [...] » (CLARK 1998, p. 258-259) et ceci constitue en soi une raison suffisante pour amener à son rejet, comme c'est aussi le cas de *Nude in a Studio* près de soixante-quinze ans plus tard.

¹³⁸ Malgré la mauvaise presse dont est victime le grand nu de Torrance Newton et en dépit du fait que le tableau soit retiré de l'exposition de l'Art Gallery of Toronto, la peintre a pu compter sur le soutien d'Alice et de Vincent Massey. Suite à cette polémique, le politicien et sa femme ont acheté *Nude in a Studio*, qu'ils ont présenté publiquement l'année suivante, aux côtés de leurs portraits aussi réalisés par l'artiste. (Voir MEADOWCROFT 1995, p. 7-8.)

¹³⁹ TRÉPANIÉ 1997 (C), p. 17.

2.2.2.4 *Nu aux longs bas*

Lors d'un entretien en 1937, Jori Smith a confié à Graham McInnes avoir toujours aimé peindre des nus¹⁴⁰. Parmi les nombreuses œuvres de ce genre réalisées par l'artiste, nous avons choisi d'étudier *Nu aux longs bas* (fig. 10). L'œuvre est rapidement esquissée par l'artiste : les traits du visage ne sont pas détaillés, ce qui rehausse l'anonymat du personnage représenté. Dans cette toile, Smith a dénudé son modèle, mais celle-ci porte des souliers noirs à talons hauts et de longs bas de nylon qui montent jusqu'à mi-cuisse. Nous notons ici une ressemblance avec *Nude in a Studio* de Torrance Newton, peint la même année. En effet, les deux modèles sont nues, revêtent des chaussures et se tiennent droite et fière devant le spectateur. Cependant la femme peinte dans *Nu aux longs bas* n'est pas reconnaissable, et donc, beaucoup moins subversive que celle proposée par Torrance Newton. En effet, il est difficile de discerner les traits du visage de la modèle. De même, son physique n'est pas aussi vraisemblable et définie que celui de *Nude in a Studio*, faisant d'elle *de facto* un personnage anonyme. Autrement dit, contrairement à ce que nous propose Heward et Torrance Newton, Smith n'a pas réalisé le portrait d'une personne identifiable.

Bien que l'artiste propose un petit format qui respecte la notion d'intimité habituellement associée au nu, force est de constater que le travail de Smith s'éloigne tout autant des conventions du genre que les œuvres de Torrance Newton et de Heward, et ce, bien que la première ne peigne pas des femmes au physique aussi réaliste que les deux dernières. En effet, le port des bas et des souliers, loin d'habiller le modèle, ne fait qu'accentuer sa nudité. Par ailleurs, son corps dénudé est aussi

¹⁴⁰ McINNES 1937, p. 130. Il est, malgré tout, difficile de retracer ces nus puisque peu d'entre eux figurent aujourd'hui dans les collections publiques. Le Musée des beaux-arts de Montréal est le propriétaire de *Nu aux longs bas* et d'une étude à la sanguine datant des années 1950. En ce qui concerne le Musée des beaux-arts du Canada, l'institution n'a acquis que le *Nu* de 1937. Enfin, le Musée national des beaux-arts du Québec possède bien trois nus réalisés par Smith, mais un seul d'entre eux a été peint durant la période qui nous intéresse (*Nu*, v. 1940) alors que les deux autres sont des sanguines exécutées dans les années 1950.

souligné par des éléments formels tels que la verticalité du support. De plus, la pose adoptée par la jeune femme participe tout autant au soulignement de ladite nudité : la modèle se tient debout, légèrement de biais et ses courbes féminines sont bien mises en valeur. Qui plus est, la jeune femme ramène un de ses bras à la hauteur de son nombril et, ce faisant, cette posture attire le regard sur ses attributs sexuels. Il en est ainsi puisque le bras gauche de la modèle, en divisant l'espace en deux, dirige l'œil du spectateur à la fois vers le haut – la poitrine – et le bas du corps – le pubis.

Nous constatons qu'il se dégage de la toile l'expression de la sexualité de la fille ici représentée. Du coup, nous soutenons que l'œuvre de Smith participe à une nouvelle interprétation du nu féminin, comme c'est le cas des œuvres de Heward et de *Nude in a Studio* de Torrance Newton puisque toutes trois ne présentent pas leurs nus comme des objets sexuels, mais plutôt comme des êtres sexués.

2.3 Remise en question de la femme comme sujet peint

En étudiant la production du trio d'artistes, nous remarquons qu'il n'y a pas que la technique ou les sujets qui soient chez elles considérés comme étant le témoignage d'un engagement envers la modernité. La représentation de la femme que Prudence Heward, Lillias Torrance Newton et Jori Smith proposent dans plusieurs de leurs tableaux atteste aussi d'une image moderne, et ce, plus particulièrement dans leurs productions respectives de nus. Ainsi, Heward, Torrance Newton et Smith illustrent bien le fait qu'elles se dégagent d'une peinture plus traditionnelle afin de se consacrer à un art empreint de libertés stylistiques. L'étude de leurs œuvres permet, entre autres, d'affirmer que les trois peintres présentent une image différente de la femme puisque celle-ci ne correspond plus uniquement à une simple représentation d'un sujet peint. Nous tenterons de démontrer cet aspect de leur travail en nous attardant plus longuement sur leur refus des règles entourant le

nu, de même que sur la présence d'une sexualité latente dans plusieurs de leurs toiles.

2.3.1 Pour une représentation non traditionnelle du corps humain

Comme nous avons pu le constater en observant certains des nus réalisés par Heward, Torrance Newton et Smith, celles-ci font souvent fi des conventions qui régissent ce genre au Canada. Ainsi, les trois peintres ne respectent pas les canons de beauté traditionnels et elles optent pour des poses qui s'éloignent parfois des conventions du genre. À ce propos, Noël Meyer affirme que chez Heward, « [l]es modèles de ses portraits ou de ses nus adopte[nt] des poses modernes, sans chercher à respecter les critères de beauté idéalisée ou d'exotisme de son temps¹⁴¹. » Il est vrai que la peintre ne cherche pas à rendre un corps parfait lorsqu'elle peint. Nous avons d'ailleurs pu le constater par l'étude de *Fille au teint foncé* (fig. 29) où la modèle est présentée affichant une mine attristée, le dos courbé et les seins pendants : une telle représentation s'éloigne des poses traditionnelles qui cherchent plutôt à mettre les attributs féminins en valeur¹⁴².

Nous croyons que le commentaire de Meyer s'applique aussi au travail des deux consœurs de Heward puisque Torrance Newton et Smith offrent elles aussi une représentation non traditionnelle de la femme. Ceci est plus particulièrement vrai dans le cas de leurs nus. N'oublions pas que l'on s'attend toujours dans les années 1930 à ce que les artistes peignent ce thème selon les poses traditionnelles, comme

¹⁴¹ MEYER 2004-2005, p. 89.

¹⁴² Heward, Torrance Newton et Smith ne sont certes pas les seules peintres à proposer une représentation différente du nu au Canada. Nous pensons ici notamment à Bertram Brooker qui peint des figures dénudées de manière bien peu conventionnelle. En effet, Brooker a vu quelques-uns de ses nus décrochés des murs d'une exposition pour atteinte à la pudeur, au début des années trente. (Voir TRÉPANIÉ 1998, p. 248, MORRIS 1972, p. 15.) Par exemple, certaines de ses œuvres, telles que *Figure in a Landscape* (1931) (fig. 34) et *Torse* (1937) (fig. 35) mettent en scène des femmes dont la tête ne figure pas dans l'espace du tableau.

Heward l'avait fait précédemment pour *Fille sous un arbre*¹⁴³ (fig. 8). Pourtant, ce n'est pas le type de représentation que Heward, Torrance Newton et Smith ont privilégié. Nous considérons d'ailleurs que c'est en grande partie grâce à ce type d'œuvres que les trois peintres posent un regard à la fois moderne et différent sur le corps de la femme. Nous pouvons ici penser à *Femme au bord de la mer* (fig. 4) de Heward, à *Nude in a Studio* de Torrance et à *Nu aux longs bas* de Smith.

Nous comprenons d'ailleurs toute la modernité du regard posé sur la femme lorsque nous portons notre attention sur une œuvre telle que *Femme au bord de la mer* de Prudence Heward. Ce tableau a causé une certaine controverse, et ce, bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un nu, la femme étant effectivement vêtue d'un maillot de bain. Malgré tout, Heward propose ici une pose audacieuse puisque la jeune femme fait face au spectateur et qu'elle est assise les jambes entrouvertes, une pose peu conventionnelle et même plutôt osée. La baigneuse est effectivement positionnée de telle sorte que son entrejambe est offert au regard du spectateur et que sa main gauche pointe dans la direction de son sexe. Cette pose était considérée par la critique comme étant de mauvais goût et le tableau a engendré maints commentaires négatifs suite à sa présentation lors de la première exposition du Canadian Group of Painters en 1933¹⁴⁴.

¹⁴³ Cependant, cette « pose traditionnelle » n'est qu'illusoire et nous le constaterons un peu plus loin, lorsque nous nous intéresserons à la sexualité latente qui émane de cette toile.

¹⁴⁴ Natalie Luckyj rapporte qu'Augustus Bridle, journaliste au *Toronto Star*, qualifie l'œuvre de « [...] gloomy flesh figure [...] » alors que le caricaturiste du *Evening Telegram* publie un pastiche de *Femme au bord de la mer* dans le journal torontois. Une légende accompagne le dessin : « *Even The Bather made the artist hungry. He thought it was a cook watching a salad sprout with forks, spoons and all !* », ce qui permet toutefois de penser que c'est l'environnement brut et l'étrange végétation, combinés à la position dans laquelle la baigneuse se trouve, qui engendrent les moqueries du caricaturiste. D'ailleurs, c'est l'ensemble de l'exposition où est présentée la toile *Femme au bord de la mer* qui déplaît au caricaturiste du *Evening Telegram* puisque les tableaux de George Pepper (1903-1962), Lawren Harris et Sarah Robertson sont aussi représentés dans le dessin satirique. D'ailleurs, l'article de Kenneth Wells, « What You Don't See Looking at Modern Art », qui accompagne la caricature s'en prend à l'aspect moderne des divers tableaux présentés dans le cadre de l'exposition du Canadian Group of Painters. (Voir LUCKYJ 1986, p. 43.)

Pour notre part, nous sommes d'avis que Heward propose un tableau empreint d'une sensualité indéniable et que, du coup, elle pose un regard sur la sexualité féminine. D'ailleurs, la majorité des historiens de l'art qui s'intéressent au travail de cette peintre font état de la présence d'une sexualité latente dans plusieurs de ses tableaux.

En faisant allusion à *Femme au bord de la mer*, Esther Trépanier dit que « [...] ce qui retient le plus l'attention c'est l'inquiétante étrangeté d'une sexualité latente qui se dégage de l'œuvre¹⁴⁵. » Luckyj avait proposé une idée semblable à celle de Trépanier lorsqu'elle avait mentionné, dans les années 1980, la sexualité plus ou moins camouflée qui est si présente chez la baigneuse¹⁴⁶. Pour leur part, Hill et Meadowcroft¹⁴⁷ parlent de l'expression d'une sexualité dans une autre œuvre de Heward, soit *Fille sous un arbre*. Hill rappelle aussi les tensions émanant de l'œuvre qui « [...] créent une aura de sexualité exaltée rappelant *La perte du Pucelage* de Gauguin [...]»¹⁴⁸. » Joyce Millar, elle, fait mention de la sensualité qui se dégage de la jeune fille allongée sous un arbre. L'auteure souligne aussi que la manifestation d'une sexualité ne se présente pas uniquement dans les nus de Heward, mais également dans certains de ses portraits où les femmes sont vêtues¹⁴⁹. Enfin, Millar croit que la forte tension sexuelle qui se dégage des nus de Heward ne trouve pas d'égal dans les œuvres peintes par les contemporains de l'artiste, et ce, qu'ils soient masculins ou féminins¹⁵⁰.

Il est étonnant que la présence de la sexualité n'ait pas été soulevée dans le travail de Torrance Newton ni dans celui de Smith puisque nous jugeons que celle-ci

¹⁴⁵ TRÉPANIÉ 1998, p. 257.

¹⁴⁶ LUCKYJ 1986, p. 62.

¹⁴⁷ Voir HILL 1975, p. 41 et MEADOWCROFT 1999, p. 117.

¹⁴⁸ HILL 1975, p. 41.

¹⁴⁹ MILLAR 1992, p. 6.

¹⁵⁰ MILLAR 1992, p. 6.

se retrouve dans *Nude in a Studio* ou *Nu aux longs bas*. D'ailleurs, nos impressions ont été confirmées par les analyses que nous avons faites de ces deux œuvres.

Par exemple, le caractère sexuel peut être représenté par les vêtements ou les accessoires portés par la femme et c'est ce qu'ont fait Torrance Newton et Smith en dotant leurs nus de chaussures. Associé à la nudité des personnages, le port des sandales chez la modèle de Torrance Newton et celui des souliers et de bas montants jusqu'au milieu des cuisses chez la femme peinte par Smith sont des éléments généralement associés au fétichisme et donc, à la femme sexuée. En effet, il y a un caractère quasi pornographique à représenter ainsi une femme nue, chaussant souliers à talons, bas culotte et porte-jarretelle.

Il en va de même pour la présence de la pilosité¹⁵¹ des deux modèles¹⁵² puisque ces poils font référence directement à un aspect sexuel de la femme. L'une des conventions du nu féminin est justement l'absence de pilosité : les modèles sont donc présentées, malgré leurs courbes d'adultes, telles de très jeunes filles ou telles des déesses et des nymphes. En refusant de présenter une femme dépourvue de poils pubiens, Torrance Newton et Smith peignent donc l'image de véritables personnes et non celle des idéaux de beauté et de vertus véhiculée à travers les représentations mythologiques¹⁵³. Ainsi, la grande tradition du nu privilégie un corps féminin où il est quasi impossible de déceler un signe qui nous ramènerait à la représentation d'un corps charnel, et donc, à l'expression de la sexualité du modèle. Bref, le corps peint sur la toile se veut plutôt un idéal artistique et ne peut être empreint des

¹⁵¹ Nos recherches ne nous ont pas permis de retracer un nu réalisé par Heward où il nous serait possible de voir la pilosité pubienne. Le sexe de *Fille au teint foncé*, de *Hesther*, de *Négresse et tournesols* ou de *Fille à la fenêtre* est caché soit par le cadrage, soit par la main ou un vêtement. Même la pose explicitement offerte de *Fille sous un arbre* ne permet pas de voir le sexe du modèle ou une quelconque pilosité.

¹⁵² Les poils pubiens sont plus apparents dans *Nude in a Studio* de Torrance Newton, et ce, bien que nous les retrouvions aussi dans une certaine mesure dans le *Nu aux longs bas* de Smith.

¹⁵³ Nous nuancerons toutefois nos propos puisque nous sommes parfaitement consciente que les thèmes mythologiques ont souvent servi de noble prétexte afin de représenter le corps dénudé de la femme.

caractéristiques physiques qui en feraient une personne de chair, et par conséquent, un être désirable.

Lorsque nous nous référons à l'étude de Kenneth Clark intitulée *Le nu*¹⁵⁴, nous comprenons que des tableaux tels que *Nude in a Studio* et *Nu aux longs bas* sont empreints d'une certaine vulgarité et qu'ils sont chargés d'une connotation sexuelle manifeste. En se basant sur les deux types de Vénus dont le philosophe Platon parle dans son ouvrage *Le Banquet*¹⁵⁵, Clark établit une distinction majeure entre deux représentations du nu féminin dans l'art occidental. Le théoricien soutient donc que deux types de nus coexistent en art, soit le nu [*nude*] et la nudité [*nakedness*]. Le premier est associé à une Vénus céleste alors que le second atteste plutôt d'une Vénus vulgaire, voire libertine. En d'autres termes, Clark croit que le nu est une forme d'art¹⁵⁶ alors que la nudité fait référence explicitement à la sensualité et à la sexualité du modèle¹⁵⁷. Bien qu'il soit conscient qu'un corps dénudé soit plus souvent qu'autrement source de désir chez le spectateur¹⁵⁸, le théoricien croit néanmoins que « [p]ar la force de l'habitude nous ne considérons pas le nu en tant qu'organisme vivant, mais en tant que dessin¹⁵⁹. » En ce sens, il se distingue de l'historien de l'art français Georges Didi-Huberman. Dans son ouvrage *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Didi-Huberman s'oppose aux théories de Clark et il tente de démontrer qu'il est toutefois difficile de considérer le nu uniquement comme une expression artistique.

¹⁵⁴ Voir CLARK 1998.

¹⁵⁵ Dans *Le Banquet*, Platon traite des différentes formes que peuvent prendre l'amour. C'est grâce au discours de Pausanias que le philosophe définit l'existence de deux Aphrodite, soit l'une directement descendue du ciel et une autre née des amours de Zeus et de Dioné. Alors que la première est vertueuse et qu'elle symbolise un amour noble et véritable, la seconde représente plutôt un amour charnel dépourvu de sentiment. Pausanias nomme l'une de ces Aphrodite, l'Aphrodite céleste, alors que la seconde est appelée Aphrodite populaire. Voir PLATON 1999, p. 21-22.

¹⁵⁶ CLARK 1998, p. 21.

¹⁵⁷ CLARK 1998, p. 19.

¹⁵⁸ CLARK 1998, p. 27.

¹⁵⁹ CLARK 1998, p. 22.

Que le nu soit une « forme d'art » signifie alors que l'on devrait parvenir à se débarrasser de la *nudité* en lui. Cela signifie que le monde esthétique ne se constituerait, dans un tel exemple, qu'à *séparer forme et désir*, cette forme dût-elle recueillir expressément l'évocation de nos plus puissants désirs. Cela signifie que l'on pourrait, devant chaque nu, garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair¹⁶⁰.

L'historien de l'art soutient qu'il est difficile de faire abstraction de la nudité pour ne tenir compte que du caractère céleste et donc idéal du nu. Didi-Huberman reproche d'ailleurs à Clark d'avoir tenté de réduire le nu à la seule représentation d'une forme d'art idéal¹⁶¹. Ainsi, contrairement à Clark, l'historien de l'art français ne croit pas vraiment en la possibilité d'une quelconque distanciation entre le nu et le spectateur. Pour lui, un corps dénudé demeure inévitablement un objet de désir pour celui qui le regarde, et ce, même sous le couvert de l'art. C'est ainsi que l'on « désire » généralement un corps lorsqu'il est nu et qu'on ne peut passer outre le caractère sexuel qui s'en dégage.

Initialement, le nu voulait donc être un art noble. Ainsi, le spectateur qui contemple un nu ne serait pas en présence d'un corps dénudé, mais bien d'une expression artistique des plus distinguées. C'est du moins ce que croit Clark lorsqu'il écrit que « [...] l'art européen au cours de son histoire s'est efforcé périodiquement de conférer au nu féminin une forme grâce à laquelle Vénus cesserait d'être vulgaire pour devenir céleste¹⁶². » Néanmoins, si nous tenons compte des théories de Clark, des œuvres telles que celles peintes par Heward, Torrance Newton et Smith sont, pour ainsi dire, synonymes de nudité [*nakedness*] et elles ne sont plus protégées d'un quelconque prétexte artistique, comme c'est le cas du nu, et pourraient être considérées par certains comme étant une vulgaire représentation de la nudité. Il est

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN 1999, p. 16.

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN 1999, p. 14.

¹⁶² CLARK 1998, p. 117.

vrai que les nus peints par Heward, Torrance Newton et Smith sont empreints d'une certaine sexualité, comme nous avons pu le constater précédemment. Cependant, nous jugeons qu'au-delà de l'aspect sexuel de leurs œuvres, celles-ci permettent aux trois peintres de présenter une image nouvelle de la femme canadienne.

2.3.2 Le nu et la représentation de la femme

Malgré la présence indéniable d'une sexualité latente dans les œuvres mettant en scène des femmes nues, Heward, Torrance Newton et Smith ne représentent pas que de simples objets sexuels exhibés pour le bon plaisir des spectateurs masculins¹⁶³. Certaines des femmes peintes par les trois artistes semblent conscientes de leur nudité tout autant que de leur sexualité et de telles œuvres permettent de présenter une image différente de la femme. Par exemple, bien que la pose de la jeune fille de *Fille sous un arbre* ressemble à celle traditionnellement adoptée par une déesse plongée dans les bras de Morphée, dont des centaines de variations ont été peintes au fil des siècles, nous pouvons observer des différences notoires entre celles-ci. Ainsi, bien que la modèle soit allongée sur le sol, elle n'est aucunement assoupie : son visage est tourné en direction du spectateur, qu'elle fixe intensément. La jeune fille le regarde sans aucune gêne et son attitude est particulièrement intéressante du fait qu'elle se sait dévêtue et observée. Notons toutefois que la protagoniste semble au premier abord s'offrir à celui qui la regarde. Il n'en est pourtant rien puisque, malgré la volupté de la pose, ses jambes quelque peu

¹⁶³ L'historienne de l'art féministe Linda Nochlin traite de la femme en tant qu'objet de la représentation dans son recueil intitulé *Femmes, art et pouvoir : et autres essais* (NOCHLIN 1993). Dans l'essai éponyme, l'auteure féministe s'attarde sur le nu féminin et sur le traitement que les peintres masculins font du corps de la femme. Pour Nochlin, ce dernier est plus souvent qu'autrement passivement représenté, et donc, offert au regard masculin. Cette situation résulte d'un jeu de pouvoir où l'homme s'approprie non seulement le corps, mais aussi la représentation de la sexualité féminine. L'artiste masculin transpose alors sur la toile « [l]e fantasme de la possession des corps féminins dénudés [...] » (NOCHLIN 1993, p. 24.). Tout comme le fait Nochlin dans son essai au sujet d'Hannah Höch (NOCHLIN 1993, p. 45-47.), nous désirons ici démontrer que, loin d'être passives, les femmes peintes par Heward, Torrance Newton et Smith s'éloignent de cette conception négative de la gente féminine.

entrouvertes, sa tête repoussée vers l'arrière et ses bras tendus derrière sa tête qui dégagent du coup sa poitrine, cette fille ne se veut pas objet passif du désir masculin. Au contraire, la modèle est consciente qu'elle est dévêtue et elle se sait observée. En fait, son attitude est quelque peu provocante et son regard insistant semble même vouloir mettre mal à l'aise celui qui pose les yeux sur elle sans son approbation. En d'autres termes, malgré la nudité et la pose suggestive, Heward n'a pas peint ici une femme-objet, mais bel et bien une personne à part entière. Bref, comme le mentionne Noël Meyer, Heward offre ici une représentation différente de la femme qui :

[...] contribua à présenter une nouvelle image des femmes, leur accordant une importance particulière dans la société rurale tout en y laissant percer des indices de leur pouvoir physique et sexuel. Les modèles de ses portraits ou de ses nus adopteront des poses modernes, sans chercher à respecter les critères de beauté idéalisée ou d'exotisme de son temps¹⁶⁴.

Une fois de plus, nous soutenons qu'une telle affirmation ne s'applique pas seulement à la production artistique de Heward puisque Torrance Newton et Smith présentent elles aussi une image distincte de la femme grâce à leurs nus. Tout comme leur consœur, elles présentent une femme consciente tant de sa nudité, de son pouvoir sexuel que du regard posé sur elles. Ainsi, même si la modèle de *Nude in a Studio* ne regarde pas directement le spectateur, elle ne semble pas non plus ignorer sa présence ni le regard posé sur elle. Il en va de même pour le personnage de *Nu aux longs bas*. Il en résulte que, malgré la forte sexualité qui se dégage du travail des trois artistes, les femmes qu'elles représentent sur la toile ne sont pas que de simples objets érotiques. Leurs modèles sont certes des êtres sexués, mais cette sexualité ne semble pas être offerte au bon vouloir du spectateur. Les femmes telles que celles peintes dans *Fille sous un arbre*, *Nude in a Studio* et *Nu aux longs bas* font effectivement preuve d'une forte personnalité et d'une conscience indéniable en leur

¹⁶⁴

MEYER 2004-2005, p. 89.

nudité tout autant qu'en leur pouvoir sexuel. En ceci, elles s'éloignent des représentations de la femme nue que décrivent Rozsika Parker et Griselda Pollock dans *Old Mistresses*, c'est-à-dire une femme soumise « [...] *with the specific connotations of body and nature, that is passive, available, possessable, powerless*¹⁶⁵. » Les deux auteures féministes ajoutent, en parlant du corps féminin qui est si souvent offert au regard masculin sous des apparences qui se veulent pourtant nobles et raffinées :

*Despite their manifold disguises and the elevated obscurantism of their classical, historical or literary titles, women's bodies are offered as frankly desirable and overtly sexual. The female figures are frequently asleep, unconscious or unconcerned with mortal things, and such devices allow undisturbed and voyeuristic enjoyment of the female form. Despite variations of style, setting, allegiance or politics, the similarities between these paintings are more striking than the differences. All present woman as an object to male viewer/possessor outside the painting, a meaning sometimes explicitly enforced by the gaze of subordinate male onlooker in the painting itself*¹⁶⁶.

Ici, les trois peintres montréalaises se distinguent de plusieurs de leurs collègues masculins – et même féminins – qui représentent bien souvent une femme fatale soumise au regard de l'homme. Ainsi, des peintres masculins qui se sont intéressés au nu durant les mêmes années que Heward, Torrance Newton et Smith ont souvent posé un regard différent sur le corps de la femme.

À ce propos, nous pouvons donner comme exemple les nombreux nus réalisés par Edwin Holgate durant les années 1930. Celui-ci peint une femme qui s'intègre au paysage au point de ne faire qu'un avec lui : en fusionnant ainsi avec la nature, la femme est présentée tel un élément décoratif quelconque. Par exemple, dans *Nu dans un paysage* (v. 1935) (fig. 36), les formes féminines rappellent la nature environnante. Le corps de la femme s'apparente aux rochers, tant par leur forme que

¹⁶⁵ PARKER / POLLOCK 1981, p. 116.

¹⁶⁶ PARKER / POLLOCK 1981, p. 116.

par leur teinte couleur de chair. La modèle présentée par Holgate semble assoupie et ne pas être consciente du fait qu'elle est observée. Celle-ci s'offre au regard (masculin) puisque son corps est positionné afin que ses attributs physiques soient bien visibles. Cette situation est encore plus marquée dans une autre œuvre de l'artiste de Montréal, intitulée simplement *Nu* (1930) (fig. 37). Ici, tout comme pour *Nu dans un paysage*, la femme ne sait pas qu'un regard est posé sur elle. Le spectateur regarde d'ailleurs la modèle en plongée, ce qui accentue l'effet de dominance par rapport à celle qui s'est assoupie. Encore une fois, les courbes de la modèle rappellent les teintes et les formes du décor environnant. Bref, les nus d'Holgate s'insèrent dans un paysage en tant que forme décorative et, par conséquent, les femmes s'offrent passivement au regard qui les surprend¹⁶⁷.

Ainsi, les femmes peintes par Holgate s'apparentent aux représentations dont parlent Parker et Pollock, c'est-à-dire des modèles endormies, et donc passives, soumises au regard voyeuriste que l'homme pose sur elles. Autrement dit, ces œuvres se distinguent des nus de Heward, Torrance Newton et Smith. Trépanier insiste d'ailleurs sur le fait que, « [c]ontrairement aux nus d'Holgate, les personnages de Heward présentent un regard orienté vers le spectateur, direct mais sans invite particulière¹⁶⁸. » Effectivement, *Fille sous un arbre* et *Fille au teint foncé* sont, pour leur part, des œuvres où les protagonistes sont conscientes de leur nudité et de la présence d'une tierce personne. Malgré tout, elles ne se veulent aucunement objets de désir. Effectivement, elles fixent le spectateur, mais cela ne consiste pas en une

¹⁶⁷ Dans son étude menée sur les nus d'Edwin Holgate, Brian Foss souligne que l'artiste « [...] présente [ses nus féminins] comme des éléments ou des prolongements de leur environnement – littéralement comme des paysages vivants. » (FOSS 2005, p. 49) L'historien de l'art insiste sur le rapprochement que l'artiste effectue, suivant une vieille tradition artistique, entre le corps féminin et la nature. En cela, les œuvres de Holgate rappellent la dichotomie homme/culture, femme/nature dont traite les historiennes de l'art féministe telles que Carol Duncan (Voir DUNCAN 1982). Cette dernière insiste sur le fait qu'au XIX^e siècle et au tournant du XX^e siècle, le corps féminin dénudé présenté dans un décor extérieur est associé aux forces de la nature (fertilité, procréation). Cette femme est inactive tout en étant soumise au regard de l'homme, et du coup, à la domination masculine. Duncan oppose cette conception réductrice de la femme à celle de l'homme/culture qui, s'il lui arrive parfois d'être dénudé, est néanmoins toujours actif. (DUNCAN 1982, p. 304.)

¹⁶⁸ TRÉPANIÉ 1998, p. 257.

invitation à la contemplation puisque l'on y décèle une certaine confrontation. La modèle de *Nu aux longs bas* de Smith semble elle aussi défier celui qui ose ainsi entrer dans son intimité. Il en va de même pour *Nude in a Studio*, et ce, bien qu'elle ne porte pas son regard sur le spectateur. Loin d'être soumises, ces femmes sont plutôt conscientes de leur sexualité. En fait, il est permis de croire que certaines des œuvres de Heward, de Torrance Newton et de Smith mettent l'accent sur la sexualité féminine et témoignent d'une vision bien personnelle de la femme, c'est-à-dire une femme émancipée et sexuée.

Ce chapitre nous a permis de constater que Prudence Heward, Liliastor Torrance Newton et Jori Smith ont toutes trois appliqué les préceptes de la modernité picturale canadienne telle que nous l'avons définie dans le cadre de notre premier chapitre. C'est ainsi qu'en plus de s'intéresser à des thèmes modernes – celui de la figure humaine et celui du nu –, les trois peintres les ont traités en tenant compte des techniques et des esthétiques alors considérées au Canada comme étant modernes. Bien que leurs toiles se limitent souvent à une interprétation personnelle du postimpressionnisme, ces œuvres respectent le traitement moderne que les artistes canadiens réservaient alors à leur art.

Par la suite, nous avons établi que, malgré l'intérêt marqué de maints peintres pour la représentation du nu, le contexte socio-historique canadien demeure, durant la cette période, plutôt conservateur. Néanmoins, des artistes tels que Heward, Torrance Newton et Smith multiplient la représentation de nus en proposant même des productions peu conventionnelles. C'est effectivement en représentant des figures dénudées audacieuses que les trois peintres ont participé à l'élaboration de la modernité artistique de leur pays. D'ailleurs, nous avons montré que les modèles sont conscientes tant de leur nudité que de la présence du regard posé sur leur corps. En ce sens, Heward, Torrance Newton et Smith ne présentent pas que des femmes

passives dont la chair est offerte au spectateur et, du coup, elles remettent en question la représentation de la femme en tant qu'objet peint.

Le regard que nous venons de poser sur quelques-uns des portraits de femmes et d'enfants peints par le trio d'artistes, de même que sur le nu, nous permet de constater l'importance de la représentation de la figure humaine. Cependant, il s'avère que le paysage a plus particulièrement attiré l'attention des historiens de l'art, et à plus forte raison, le paysage tel que défini par les membres du Groupe des Sept, au début des années 1920. Dans le cadre de notre troisième chapitre, nous nous intéresserons plus en profondeur à ce phénomène, alors que nous opposerons les portraits peints par Heward, Torrance Newton et Smith à la prédominance du paysage moderne.

CHAPITRE III

LE PAYSAGE ET LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART CANADIEN DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Dans le précédent chapitre, nous nous sommes penchée sur l'une des importantes caractéristiques de la modernité picturale canadienne, soit la représentation de la figure humaine et du nu. Néanmoins, il semble que l'art canadien de l'entre-deux-guerres est surtout connu pour les nombreux paysages qui y ont été produits, et plus particulièrement pour ceux réalisés par les membres du Groupe des Sept. Nous nous pencherons donc ici sur la prééminence de ce thème en nous concentrant tout d'abord sur l'importance du groupe torontois. Nous tenterons de comprendre comment la représentation du paysage développée par ces artistes en est venue à occuper l'avant-scène artistique au Canada. Pour ce faire, nous porterons notre attention notamment sur l'importance de l'exposition de Wembley et sur l'idéologie nationaliste véhiculée par la peinture du Groupe des Sept. Nous nous intéresserons ensuite aux paysages peints par Heward et par Smith et nous les opposerons aux œuvres nationalistes de leurs célèbres confrères. Puis, il s'agira d'étudier un thème pictural exploré notamment par des artistes tels que Heward et Torrance Newton, soit l'union de la figure humaine à la campagne canadienne. Enfin, nous porterons notre attention sur l'expression du nationalisme que nous pouvons remarquer suite à l'analyse d'une des œuvres les plus connues de Prudence Heward, *Rollande*.

3.1 Prédominance du paysage du Groupe des Sept

Tel que constaté dans le cadre de notre premier chapitre, un nombre important de peintres délaisse le paysage au profit de la représentation du corps. Pourtant, le paysage, et à plus forte raison celui du Groupe des Sept et de leurs innombrables disciples, domine le discours sur l'art canadien de l'entre-deux-guerres¹⁶⁹. Esther Trépanier rapporte même qu'à la fin des années 1930, le paysage est plus populaire auprès du public que ne l'est la figure humaine¹⁷⁰. Force nous est de rappeler que le caractère canadien de la peinture du Groupe des Sept leur assure « une rapide reconnaissance critique et institutionnelle¹⁷¹ » et que la modernité de leurs œuvres est elle aussi souvent mise de l'avant. Afin de comprendre ce favoritisme, nous examinerons maintenant quelques-unes des raisons qui ont pu mener les historiens de l'art canadien à centrer plus particulièrement leur attention sur les artistes de l'association torontoise et sur leurs paysages. De fait, ils ont parfois évacué de leurs propos le travail de peintres qui, tels Prudence Heward, Lillias Torrance Newton et Jori Smith, œuvraient aussi sur la scène artistique canadienne à cette même époque¹⁷².

¹⁶⁹ LACROIX 1996, p. 47.

¹⁷⁰ TRÉPANIÉ 1998, p. 245. Il importe cependant de rappeler que, selon Esther Trépanier, la représentation du corps exprime la modernité au même titre que les paysages peints par les membres du Groupe des Sept et par les nombreux peintres qui ont suivi leur exemple.

¹⁷¹ TRÉPANIÉ 1989, p. 92.

¹⁷² C'est le cas de Russell Harper qui a surtout étudié la peinture de paysages. L'historien de l'art, qui dédie un chapitre complet au Groupe des Sept et au nationalisme (chapitre 22 : « Le nationalisme et le Groupe des Sept »), semble accorder bien peu d'importance aux autres manifestations artistiques de l'époque. C'est ainsi que le chapitre suivant est tout simplement intitulé « Les contemporains du Groupe des Sept », une section dans laquelle l'auteur parle principalement des paysagistes régionalistes et d'artistes tels qu'Emily Carr, Marc-Aurèle Fortin (1888-1970), Edwin Holgate et Albert Robinson (1881-1956). Harper évite presque totalement la question de la figure humaine et il traite de l'art de Heward et de Torrance Newton en deux lignes succinctes. Bref, la contribution du Groupe des Sept à l'art canadien est telle que l'auteur ne juge pas nécessaire de s'attarder davantage aux autres types de production.

3.1.1 Soutien de la Galerie Nationale du Canada et de son directeur

En parcourant les ouvrages d'histoire de l'art canadien, nous constatons que maints historiens¹⁷³ s'entendent pour dire que les membres du Groupe des Sept, ainsi que leurs œuvres respectives, occupent l'avant-scène artistique au début du XX^e siècle. Ceci se fait souvent au détriment des peintres qui ont choisi de suivre une autre voie que celle tracée par la peinture de paysage et qui se refusent à promouvoir le sentiment nationaliste qui y est souvent rattaché. Il est à noter que la suprématie des artistes de l'association torontoise s'installe rapidement et, dans son ouvrage *The Group of Seven*, Peter Mellen affirme justement que celui-ci jouit d'une reconnaissance critique dès ses premières heures¹⁷⁴. Par exemple, au commencement des années 1920, les membres du Groupe des Sept ont vu leurs tableaux acquis par l'une des institutions artistiques les plus influentes au pays, soit la Galerie Nationale du Canada¹⁷⁵. À cette époque, Eric Brown¹⁷⁶, alors directeur de l'institution, encourage les sept peintres du regroupement initial à poursuivre leur projet qui consiste en la création d'une peinture à la fois moderne et canadienne. En effet, Brown est, à cette époque, l'un des plus fervents défenseurs de la peinture moderne au Canada¹⁷⁷. Il appuie également avec enthousiasme la promotion du nationalisme que l'on retrouve au cœur des préoccupations artistiques du Groupe des Sept.

Le soutien d'Eric Brown mène aussi à l'exposition de nombreux tableaux exécutés par les membres du Groupe des Sept à l'exposition de Wembley, en

¹⁷³ C'est notamment le cas de Russell Harper (HARPER 1966), de Charles C. Hill (HILL 1995) et de Peter Mellen (MELLEN 1981) et Dennis Reid (REID 1988).

¹⁷⁴ MELLEN 1981, p. 37 et p. 99.

¹⁷⁵ La Galerie nationale du Canada est l'actuel Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa. Pour des raisons méthodologiques, nous privilégions l'appellation contemporaine à notre sujet d'étude.

¹⁷⁶ Eric Brown (1877-1939) a été directeur de la Galerie Nationale de 1910 à 1939.

¹⁷⁷ Il faut toutefois souligner qu'en 1914, Lawren Harris critiquait fortement la Galerie National du Canada et son directeur puisque ceux-ci privilégiaient l'achat d'œuvres européennes de second ordre à l'art canadien contemporain. Il semble que ce soit après avoir été en contact direct avec les paysages du Parc Algonquin en 1915 que Brown ait véritablement commencé sa croisade pour la promotion d'un art canadien moderne et pour la peinture des membres du Groupe des Sept en particulier. (Voir ORD 2003, p. 75-78.)

Angleterre, en 1924 et en 1925. Cette exposition constitue une des étapes importantes du développement de l'art moderne au Canada. À ce propos, Mellen affirme qu'il importe au directeur de la Galerie Nationale du Canada que la peinture académique ne soit pas la seule forme d'art canadien à être présentée à cette exposition d'envergure internationale. Brown met lui-même sur pied le jury responsable de sélectionner les œuvres envoyées à Wembley et l'un des membres du Groupe des Sept, Arthur Lismer, figure parmi les artistes qui siègent sur ce comité¹⁷⁸. Loin de plaire au président de l'Académie Royale des arts du Canada, George Horne Russell (1861-1933), cette situation mène à une querelle entre celui-ci et le directeur de la Galerie Nationale du Canada. En effet, compte tenu du grand nombre de tableaux privilégiant une facture moderne exposés à Wembley, les artistes académiques se sentent lésés par rapport aux peintres d'allégeance moderne et ils déplorent la forte présence de cette esthétique à l'exposition anglaise¹⁷⁹. Cette situation mène d'ailleurs à une certaine controverse¹⁸⁰ et les partisans de l'art académique réclament la démission immédiate de Brown. Celui-ci conserve néanmoins son poste et il continuera à promouvoir les artistes modernes, et ce, tout au long de sa carrière.

Le soutien de Brown ne se limite toutefois pas aux seuls membres du groupe torontois. En effet, le directeur de la Galerie Nationale encourage des peintres canadiens dont la pratique artistique reflète un quelconque intérêt pour l'art moderne. C'est ainsi que bien d'autres artistes qui œuvrent durant ces mêmes années, dont les

¹⁷⁸ MELLEN 1981, p. 104.

¹⁷⁹ MELLEN 1981, p. 105. Barbara Meadowcroft rappelle toutefois que parmi les huit artistes responsables de la sélection des tableaux à envoyer à Wembley, seuls Lismer et Randolph Hewton peuvent être considérés comme étant des modernes puisque les autres artistes sont rattachés de près ou de loin à l'Académie. Les six autres membres du jury sont les peintres Franklin Brownell (1857-1946), F. S. Challener (1869-1959), Clarence Gagnon (1881-1942), Wylly Grier (1862-1957), Horatio Walker (1858-1938) et la sculptrice Florence Wyle (1881-1968). Chacun de ces artistes est membre de l'Académie Royale des arts au Canada et Wyle, elle, est une membre associée. (voir DAVIS 1973, p. 70-71 et MEADOWCROFT 1999, p. 71.)

¹⁸⁰ Voir, entre autres, l'article d'Ann Davis, *The Wembley Controversy in Canadian Art* (DAVIS 1973).

femmes du Beaver Hall Group, ont pu bénéficier de son aide¹⁸¹. C'est notamment le cas de Heward et de Torrance Newton. En plus de permettre à leurs œuvres d'être présentées aux côtés de celles du Groupe des Sept aux expositions de Wembley de 1924 et de 1925, Brown favorise aussi l'acquisition de toiles des artistes du Beaver Hall Groupe, association artistique cofondée, entre autres, par les deux peintres d'origine montréalaise. C'est ainsi que les tableaux de Heward intitulés *Fille sur la colline* (1928) (fig. 38) et *Rollande* (fig. 11) figurent déjà dans la collection permanente de la Galerie Nationale du Canada moins d'un an après leur création. De même, les œuvres *Nonnie* (v. 1920) (fig. 39) et *Anna* (v. 1923) de Torrance Newton ont été respectivement acquises en 1921 et en 1926¹⁸².

L'impact de l'exposition de Wembley pour la reconnaissance du Groupe des Sept a été extrêmement significatif. Nous avons déjà fait mention de cet événement et de son incidence sur l'art moderne au Canada, mais ajoutons que c'est à partir de ce moment qu'est « [...] consacré le Canada et l'art canadien¹⁸³. » Il ne faut pas oublier que les œuvres canadiennes présentées lors de l'exposition anglaise sont acclamées par la critique étrangère et que les échos de ce triomphe sont parvenus jusqu'ici. En plus de contribuer à la reconnaissance de l'art moderne au Canada et de l'art canadien, ici comme à l'étranger, cette exposition a aussi permis aux œuvres du Groupe des Sept d'occuper une place de choix sur la scène artistique de leur pays. Ce faisant, leur art gagne en popularité, tant auprès du public que des institutions artistiques. D'ailleurs, dans ses mémoires publiés en 1958, A.Y. Jackson fait lui-

¹⁸¹ MEADOWCROFT 1999, p. 69.

¹⁸² En ce qui concerne les œuvres de Jori Smith, elles ont été acquises par la Galerie Nationale du Canada plus tardivement que celles de Heward ou de Torrance Newton. Il ne faut pas oublier que Smith est de près de dix ans la cadette de ces dernières et qu'elle poursuit sa formation aux beaux-arts de Montréal jusqu'à la fin des années 1920. Toutefois, il est essentiel de souligner que le travail de Smith attire l'attention de la critique durant cette même période. C'est le cas, entre autres, du critique d'art de *La Presse*, Albert Laberge, qui vante les mérites de l'artiste dans l'édition du 23 juin 1926, alors que Smith est encore étudiante à l'École des beaux-Arts (Voir LABERGE 1926).

¹⁸³ HILL 1995, p. 151.

même état de l'importance de l'exposition de Wembley pour ses confrères du groupe torontois, et pour lui-même. En effet, Jackson écrit : « *After the Wembley Exhibition, the members of the Group of Seven gradually began to receive the ultimate recognition; our pictures began to find purchasers*¹⁸⁴. » Il est vrai qu'au milieu des années 1920, les membres du Groupe des Sept sont déjà connus par le public et par la critique¹⁸⁵ et qu'ils sont aussi très présents au Canada.

3.1.2 Les membres du Groupe des Sept, leur implication et leurs prises de position

La grande popularité des membres du Groupe des Sept va aussi de pair avec l'implication active de ses membres dans le domaine des arts canadiens. En effet, ces peintres se sont grandement investis afin de promouvoir le nationalisme partout au pays et leurs interventions ne se limitent pas qu'à leurs seules productions artistiques. C'est ainsi que, depuis les premières heures du groupe, ces artistes multiplient notamment les plaidoyers en faveur du développement d'un art national. Lawren Harris, A.Y. Jackson et Arthur Lismer se font d'ailleurs souvent les ambassadeurs du groupe et ils prennent position sur les diverses tribunes artistiques du pays. Ils y propagent leurs idéaux notamment grâce à la publication d'articles dans les journaux et dans les périodiques canadiens de l'époque. Ils sont aussi les auteurs des textes publiés dans les catalogues qui accompagnent chacune de leurs expositions.

Nous pouvons ici citer en exemple les propos tenus par A.Y. Jackson lors de la toute première exposition du Groupe, au tournant des années 1920. L'artiste y déplore alors le fait que les collectionneurs d'ici privilégient les paysages des écoles de Barbizon et de La Haye, et ce, au détriment de la peinture canadienne¹⁸⁶. À cette

¹⁸⁴ JACKSON 1958, p. 85.

¹⁸⁵ C'est d'ailleurs en 1926, peu de temps après Wembley, que Fred Housser écrit le tout premier ouvrage consacrant le travail des membres du Groupe des Sept, soit *A Canadian Art Movement: the Story of the Group of Seven*.

¹⁸⁶ REID 1988, p. 149.

période, les amateurs d'art, et plus particulièrement ceux de Montréal, affectionnent les tableaux des peintres issus de ces deux écoles paysagistes du XIX^e siècle. Ces œuvres de facture réaliste et académique répondent au goût plus traditionnel des grands collectionneurs d'art canadiens de l'époque. De surcroît, l'influence de cette peinture européenne sur celle des artistes canadiens au début du XX^e siècle est visible et elle se manifeste donc dans la production de certains peintres d'ici. C'est notamment le cas de la peinture d'Homer Watson (1855-1936) et d'Horatio Walker, deux peintres dont les œuvres reprennent sensiblement la même formule que celle qui caractérise ces deux écoles européennes. Il s'agit principalement de tableaux mettant en scène des thèmes aux accents pastoraux et aux couleurs sombres et terreuses. Ce type de peinture s'oppose donc en tous points à l'art moderne mis de l'avant par les artistes du Groupe des Sept puisque ces derniers privilégient plutôt la représentation des grands espaces canadiens et les couleurs vives qui les caractérisent. Les membres du Groupe des Sept se targuent d'être des peintres modernes et c'est en s'éloignant des thèmes plus régionalistes qu'ils espèrent y arriver. Plutôt que de peindre un sujet en lien avec le terroir tel que le paysan affairé à travailler dans son champ, les artistes du groupe torontois préfèrent se tourner vers un paysage plus générique qui leur octroie une plus grande liberté. En effet, il favorise une certaine part de subjectivité qui peut se transposer dans la présence du geste ou dans le choix des couleurs apposées sur la toile.

Dans son autobiographie de 1958, A.Y. Jackson réitère son mépris pour les œuvres issues des écoles de Barbizon et de La Haye. L'artiste déplore une fois de plus le fait que ces tableaux soient achetés à fort prix alors que les collectionneurs canadiens du début du siècle boudent les œuvres d'écoles françaises aux techniques modernes¹⁸⁷. Nous pouvons ici penser à l'impressionnisme et au

¹⁸⁷ JACKSON 1958, p. 15-16. Le témoignage de Jackson se doit toutefois d'être soumis à une lecture critique puisque celui-ci est fortement teinté par les croyances personnelles de l'artiste et par les positions artistiques et idéologiques qu'il a défendues tout au long de sa carrière. Il ne faut pas oublier que l'art moderne n'est pas complètement absent des productions canadiennes au tournant du

postimpressionnisme, deux esthétiques qui ont marqué tant les membres du Groupe des Sept que la peinture canadienne de l'entre-deux-guerres.

3.1.3 Le Groupe des Sept : point de mire du domaine des arts canadiens, dans les années 1920 et au début des années 1930

Comme nous avons pu le constater jusqu'à présent, les membres du Groupe des Sept et leurs œuvres accèdent rapidement à la reconnaissance institutionnelle. Les multiples plateformes nationales et internationales auxquelles ils accèdent, combinées avec les expositions du Groupe des Sept qui ont lieu durant la décennie de 1920, attirent l'attention de manière accrue sur le travail de ces peintres. Loin de s'estomper, leur notoriété se perdure lors de la décennie suivante, et ce, malgré l'importance grandissante de la représentation de la figure humaine.

Le Groupe des Sept devient alors le centre de la peinture canadienne de l'entre-deux-guerres. Noël Meyer commente justement l'importance du nationalisme mis de l'avant par les membres du Groupe des Sept. L'auteur écrit que « [p]endant les années vingt, le nationalisme devint une tendance dominante en tant que force politique et essence d'une idéologie artistique¹⁸⁸. » Bien plus qu'un simple courant artistique, le nationalisme est une école de pensée qui s'instaure dans chaque sphère d'activité au Canada¹⁸⁹, peu après la Première Guerre mondiale. À cette époque, un grand nombre de Canadiens est mu par le désir de faire reconnaître ce nouveau pays comme étant une nation à part entière, et non plus une simple colonie d'origine britannique. Pour les artistes du Groupe des Sept, la représentation du territoire d'ici permet d'affirmer leur identité et, par le fait même, de proposer une image

XX^e siècle puisque des artistes tels que Maurice Cullen, Laura Muntz Lyall (1860-1930), Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté ou James Wilson Morrice, par exemple, explorent et défendent la peinture d'inspiration impressionniste et postimpressionniste.

¹⁸⁸ MEYER 2004-2005, p. 88-89.

¹⁸⁹ Nous devons toutefois mentionner qu'il n'y a pas qu'au Canada que l'on peut noter l'émergence d'un sentiment nationaliste en politique et en art, à cette même époque. Les artistes américains, britanniques, français et italiens, par exemple, ont eux aussi exploré l'avenue du nationalisme à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

proprement canadienne¹⁹⁰. Il est à noter que, pour les membres du groupe torontois, la peinture paysagiste ne se limite pas à une simple manifestation nationaliste puisque le paysage trouve aussi son origine dans un choix esthétique. En effet selon les peintres du Groupe des Sept, la représentation moderne du territoire d'ici est apte à mettre en place une peinture canadienne délivrée, en grande partie, de la servitude des modèles académiques européens.

La formule développée par les artistes torontois gagne en popularité au cours des années 1920. Il est vrai que le paysage du Groupe des Sept devient rapidement la norme en matière d'art canadien et que des artistes des quatre coins du pays suivent leur exemple. Les observations de l'historien de l'art Russell Harper vont en ce sens puisque, dès 1966, il relève l'importance du groupe torontois et son incidence sur les arts canadiens de l'entre-deux-guerres. Dans *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Harper constate que :

Vers 1930, l'œuvre du Groupe des Sept a si bien été acceptée par le public qu'on la considère comme le seul apport valable de la peinture canadienne. Le combat mené par le groupe une dizaine d'années auparavant a été si acharné, et sa victoire si complète, qu'il a fini par imposer son style et sa philosophie sur le canadianisme à l'exclusion de toute autre conception de l'art¹⁹¹.

Ainsi, si on en croit Harper, l'attention de la critique et du public est presque entièrement orientée sur la peinture du Groupe des Sept et, bien entendu, sur les œuvres de leurs partisans. Par conséquent, ceux qui n'explorent pas le paysage ou qui se refusent à adopter leur philosophie se voient presque systématiquement marginalisés. Par exemple, les peintres qui choisissent des thèmes à caractère plus social – tels que Jori Smith – ou ceux qui évacuent de leur paysage toute référence au nationalisme – comme c'est le cas des membres du Beaver Hall Group –

¹⁹⁰ MELLEN 1981, p. 110.

¹⁹¹ HARPER 1966, p. 325.

évolueraient, malgré leurs succès respectifs, dans l'ombre de leurs confrères ontariens¹⁹².

Harper n'est certes pas le seul auteur à faire ainsi état de la suprématie de l'art du Groupe des Sept, tant auprès des institutions artistiques qu'auprès de la critique et du public canadien. En 1995, soit près de trente ans après *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Charles C. Hill formule un commentaire similaire dans son catalogue intitulé *Le Groupe des Sept : l'émergence d'un art national*. L'auteur y écrit : « On cherchera en vain dans l'histoire de l'art du Canada des artistes plus célébrés que les membres du Groupe des Sept¹⁹³. » Hill remarque que la renommée du groupe torontois se poursuit au-delà de la décennie de 1920 et de la fin de ses activités, en 1933. Des publications telles que *Peinture canadienne des années trente* révèlent effectivement que le succès du Canadian Group of Painters, un regroupement issu du Groupe des Sept, repose en grande partie sur la notoriété de son prédécesseur¹⁹⁴.

3.1.4 Dans la lignée du Groupe des Sept : le Canadian Group of Painters

L'influence du Groupe des Sept ne se limite donc pas qu'à la période d'activité du groupe, c'est-à-dire les années 1920, et leur ascendance se fait toujours ressentir durant la décennie suivante, et ce, en dépit de la dissolution de celui-ci en 1932. Moins d'un an après la fin du Groupe des Sept, vingt-huit peintres se regroupent sous le nom de Canadian Group of Painters. Dans son autobiographie, A.Y. Jackson soutient que l'un des objectifs de regroupement d'artistes est

¹⁹² Nous soutenons cette idée, et ce, en dépit du fait que deux des membres du Groupe des Sept, Varley et Holgate, se soient majoritairement intéressés à des sujets humains. Peter Mellen affirme que Varley est plutôt isolé du groupe (MELLEN 1981, p. 170) – il habite Vancouver dès 1926 – et ses contacts avec les autres membres ne sont plus aussi fréquents. Pour ce qui est d'Holgate, il a rejoint les rangs du Groupe des Sept tardivement, en 1931, soit deux ans avant la séparation du groupe.

¹⁹³ HILL 1995, p. 15.

¹⁹⁴ Voir, entre autres, HILL 1975, p. 10 et BERNIER 1999, p. 113.

d'encourager le développement de l'art moderne au Canada¹⁹⁵. En unissant ainsi leurs forces, ces peintres multiplient les occasions d'exposer leurs œuvres¹⁹⁶ puisque dès 1933, le Canadian Group of Painters propose une exposition annuelle.

Ce groupe semble aussi s'être formée afin de créer une association pancanadienne, ce que le Groupe des Sept n'a jamais réellement réussi à faire. En effet, les peintres du regroupement torontois œuvrent principalement en Ontario alors qu'ils cherchent à promouvoir l'identité canadienne. De même, Dennis Reid rapporte qu'au début des années 1930, on reproche le nombre très restreint de membres officiellement admis au sein du Groupe des Sept¹⁹⁷. Suite à ces allégations et plutôt que de permettre à un plus grand nombre d'artistes de se joindre à leur rang¹⁹⁸, les peintres torontois préfèrent mettre sur pied une toute nouvelle association en 1933, soit le Canadian Group of Painters.

Durant les premières années d'existence de ce nouveau regroupement, le Canadian Group of Painters compte parmi ses dirigeants Lawren Harris et A.Y. Jackson. Alors que le premier en est le président, le second occupe la position de vice-président, une tâche qu'il partage d'ailleurs avec Prudence Heward¹⁹⁹. Cette dernière n'est pas la seule artiste femme du Beaver Hall Group à intégrer le Canadian Group of Painters. Ainsi, outre Heward, nous pouvons nommer Lilius Torrance Newton²⁰⁰, mais aussi Mabel May, Sarah Robertson et Anne Savage²⁰¹.

¹⁹⁵ JACKSON 1958, p. 119. Jackson écrit : « *The Group's intention was to stress the progressive side of the arts and to encourage experiment or research in every way.* »

¹⁹⁶ Il faut rappeler qu'à cette époque, les lieux d'exposition se font rares au Canada, principalement pour les tenants de l'art moderne. Jusqu'au début des années 1920, les seules expositions régulières, pour les artistes montréalais, sont celles de l'Art Association of Montreal et celles de l'Académie Royale des Arts au Canada, deux institutions d'allégeance académique moins encline à l'expression d'un quelconque art moderne.

¹⁹⁷ REID 1988, p. 177-178.

¹⁹⁸ La mort de J.E.H. MacDonald, survenue en 1932, motive aussi la décision des membres du Groupe des Sept de mettre fin à leurs activités. Voir HILL, 1975, p. 22-23.

¹⁹⁹ MEADOWCROFT 1999, p. 128. Heward détient le titre de vice-présidente de 1933 à 1939.

²⁰⁰ Jori Smith n'a jamais présenté d'œuvres dans le cadre d'une exposition du Canadian Group of Painters. Plus près de l'esthétique de l'École de Paris et ami du peintre John Lyman, Smith semble partager son opinion sur l'art du Groupe des Sept. Lyman est l'un des plus fervents détracteurs du Groupe des Sept et il dénonce vertement leurs visées nationalistes. Tout comme lui, Smith ne semble

Pourtant, malgré le désir véhément de certains des membres du Canadian Group of Painters de se distancier de leurs collègues torontois²⁰², il n'est pas rare que les historiens de l'art canadien perçoivent les premiers comme n'étant rien de moins que le résultat de l'expansion du Groupe des Sept²⁰³. Ceci s'explique aussi par le fait que les peintres de la défunte association torontoise intègrent le nouveau groupe pancanadien, et ce, dès ses premières années d'existence²⁰⁴. Ce faisant, l'intérêt qu'ils manifestent toujours pour le paysage et pour l'idéologie nationaliste vient indéniablement teinter les débuts du Canadian Group of Painters. Par ailleurs, plusieurs membres du nouveau groupe semblent poursuivre les mêmes objectifs que leurs collègues torontois. En effet, nombreux sont ceux qui s'intéressent au paysage et leur art est grandement inspiré de l'esthétique du groupe ontarien. Parmi les peintres qui travaillent dans le sillon des membres du Groupe des Sept, que ce soit sur le plan esthétique ou idéologique²⁰⁵, nous retrouvons notamment Mabel May²⁰⁶. L'observation d'œuvres telles que *Melting Snow* (1925) (fig. 40) révèle que la peinture de l'artiste d'origine montréalaise est grandement marquée par l'esthétique développée par les artistes torontois puisqu'elle propose une construction du ciel et des nuages où l'on note une schématisation des formes qui n'est pas sans rappeler le travail de Carmichael et de Harris. Cependant, il semble que l'influence des Torontois se limite à la stylistique puisque May dépeint un paysage où la présence de l'homme est perceptible. En effet, nous retrouvons au premier plan, un champ

pas apprécier l'art du groupe torontois. Dans une entrevue accordée à Hill en 1974, alors que le conservateur du Musée des beaux-arts du Canada demande à la peintre si elle était au fait des activités du Groupe des Sept, au début des années 1930, celle-ci répond : « *No, we weren't interested. You see, we had broken away from the Group of Seven; we didn't like their paintings at all. We thought they were so dirty and formless and of the Expressionist school [...].* » (Voir HILL 1974, p. 8.)

²⁰¹ En tout, neuf femmes se retrouvent parmi les membres fondateurs du Canadian Group of Painters. En plus de Heward, May, Torrance Newton, Robertson et Smith, nous comptons Emily Carr, Bess Housser (1890-1969), Yvonne McKague Housser et Isabel McLaughlin (1903-2002).

²⁰² C'est le cas de Yvonne McKague Housser. Voir son article sur l'exposition du groupe de 1944 (HOUSSEY 1944, p. 143.).

²⁰³ Voir BERNIER 1999, p. 131 et HILL 1975, p. 23.

²⁰⁴ MELLE 1981, p. 186.

²⁰⁵ HILL 1975, p. 10.

²⁰⁶ FARR / LUCKYJ 1975, p. 4.

labouré ceinturé d'une petite clôture de bois. Cette représentation de la nature diffère de celle d'un Carmichael ou d'un Harris puisque ceux-ci auraient sans doute préféré peindre un lac niché entre les monts escarpés des Rocheuses ou une vue de la Baie Georgienne, par exemple.

Ce type de paysage est typique des peintres qui, comme May, figurent parmi les membres du Beaver Hall Group puisque ceux-ci se voient affranchis des visées nationalistes qui animent pourtant les membres du Groupe des Sept. Il en va de même pour maints artistes qui, dans les années 1930, travaillent le paysage à la manière des peintres du Groupe des Sept sans pour autant promouvoir le nationalisme. Autrement dit, les artistes paysagistes des années 1930 ne cherchent plus nécessairement à produire un art « 100% canadien ». Le paysage devient plutôt un prétexte pour explorer les esthétiques modernes dont il a été question dans le cadre du premier chapitre.

Par ailleurs, il est intéressant de mentionner que, dans son catalogue de l'exposition de 1938, le Canadian Group of Painters effectue lui-même un parallèle avec son art et celui du Groupe des Sept. Dans l'avant-propos de ladite publication, il est écrit :

*In 1933 the Group of Seven, after fourteen years of pioneer work [...], expanded itself into a national organization, calling itself "Group of Canadian Painters" under the Presidency of A.Y. Jackson. Like the Group of Seven, it stands for a Canadian way of looking at Canada*²⁰⁷.

Bien que la filiation entre les deux groupes soit ici clairement énoncée par les membres du Canadian Group of Painters, il importe de souligner que ces peintres reconnaissent quant à eux l'importance grandissante de la représentation du corps

²⁰⁷

NGC 1938, [n. p.].

humain²⁰⁸. Cependant, malgré les propos tenus par les membres du comité organisateur de l'exposition, à la fin des années 1930, quant au lien qui les unit avec le Groupe des Sept, celui-ci semble s'effriter durant la décennie suivante alors que la peinture de paysage n'est plus le thème artistique canadien par excellence. Ainsi, la peintre Yvonne McKague Housser ne voit plus aucun lien entre cette association et celle du Groupe des Sept alors qu'elle rédige un compte rendu de l'exposition collective de 1944²⁰⁹. La peintre énonce quelques-unes des différences majeures qu'elle note entre les deux associations et rappelle notamment que le nombre élevé de peintres rattachés au Canadian Group of Painters vient miner l'unité idéologique ou même stylistique qui se trouve pourtant au sein du Groupe des Sept²¹⁰.

Housser mentionne aussi qu'un plus grand nombre de membres entraîne aussi une plus grande diversité sur le plan thématique²¹¹. Cependant, bien que l'artiste ait formulé cette réflexion au milieu des années 1940, il semblerait que la représentation de la figure humaine soit déjà l'un des thèmes privilégiés par les membres du Canadian Group of Painters, une décennie plus tôt. C'est ainsi que, malgré l'importance indéniable du paysage qui perdure au début des années 1930, les artistes explorent aussi la figure humaine ou la nature morte²¹², des thèmes à caractère plus intime. Bref, nous comprenons que l'intérêt pour les paysages vierges des coins les plus reculés du Canada ainsi que l'idéologie nationaliste prônés par les membres du Groupe des Sept commencent, dès les années 1930, à perdre son importance pour plusieurs artistes canadiens.

²⁰⁸ Nous pouvons ici citer les propos énoncés dans l'avant-propos du catalogue du Canadian Group of Painters, en 1938. « *While most of the members of the original Group went far afield, for their landscapes, many of the newer members find their stimulus near at home and in both figure and portrait painting.* » Voir NGC 1938, [n. p.].

²⁰⁹ HOUSSEY 1944, p. 143.

²¹⁰ Nous tenons toutefois à nuancer les propos tenus ici par Housser puisque cette unité stylistique n'est qu'apparente au sein du Groupe des Sept. En effet, il suffit de parcourir les productions de Lismer, Fitzgerald, Jackson et Harris, par exemple, pour constater que celles-ci diffèrent l'une de l'autre sur le plan formel.

²¹¹ HOUSSEY 1944, p. 143.

²¹² LUCKYJ 1983, p. 15.

3.2 Le portrait et le paysage dans la production artistique de Heward, Torrance Newton et Smith

Le paysage – celui développé par les membres du Groupe des Sept, mais aussi par leurs successeurs – et le portrait sont donc deux sujets d'importance pour le développement de la modernité picturale durant la période de l'entre-deux-guerres. Nous nous pencherons à présent sur ces deux thèmes et nous observerons plus en profondeur le traitement que leur réservent Prudence Heward, Liliás Torrance Newton et Jori Smith au cours de cette même période.

3.2.1 Le paysage chez Heward, Torrance Newton et Smith

Comme la plupart des peintres de leur époque, Heward, Torrance Newton et Smith se sont intéressées, à des degrés divers, à la production de paysages. Cependant, toutes trois sont généralement connues pour leurs explorations de la figure humaine, et ce, en dépit des nombreux paysages peints par Heward et des maintes natures mortes qui figurent dans l'œuvre de Smith. C'est donc leurs productions respectives de portraits qui accaparent le discours des historiens de l'art.

Ainsi, malgré les nombreux paysages que l'on retrouve dans la collection permanente du Musée des beaux-arts du Canada²¹³, ce sont surtout les portraits peints par Heward qui sont commentés par les historiens de l'art. Comme le mentionne à juste titre Janet Braide, « *Heward is not remembered primarily for her landscapes [...]*²¹⁴. » Ce sont effectivement les figures humaines et la force de leur composition qui retiennent l'attention des historiens de l'art.

²¹³ Nous comptons en tout quatorze paysages et cinq natures mortes dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada, alors que nous n'y retrouvons que dix portraits. Une situation semblable peut être observée dans la collection du Musée des beaux-arts de Montréal. L'institution montréalaise possède six paysages et quatre portraits réalisés par Prudence Heward.

²¹⁴ BRAIDE 1980, p. 16.

Lorsque nous comparons les portraits et les paysages proposés par Prudence Heward, nous constatons que les seconds semblent rapidement esquissés, alors que les figures humaines sont, de manière générale, bien définies. Nous pourrions être tentée de croire que les paysages réalisés par l'artiste ne possèdent pas la force et la singularité que nous retrouvons dans chacun de ses portraits. Pourtant, tout comme la représentation de la figure humaine, les paysages permettent à Heward d'explorer divers aspects de la modernité. Nous pouvons penser ici à *Scène de Montagnes* (v. 1930-1939) (fig. 41), une œuvre où la représentation des arbres témoigne de la rapidité du geste. Enfin, il semble que ce tableau, bien qu'il demeure figuratif, renferme des éléments plus flous qui se rapprochent un peu de l'abstraction. En effet, le coup de pinceau y est bien visible et les formes sont réduites à leur plus simple expression. Heward nous propose même une perspective rabattue et un trait noir vient cerner certaines des formes représentées, ce qui vient attester à la fois de la connaissance des principes de Cézanne et de Matisse. Un autre de ses tableaux, *Plant Study* (1932) (fig. 42), propose des similitudes avec *Scène de Montagnes*, en ce sens que les éléments dépeints sont parfois difficiles à discerner, et ce, bien que nous identifions clairement des matières organiques. Cependant, il est à noter que les couleurs sont moins vives dans ce second tableau et les teintes de verts jaunâtres contrastent avec les verts forêt et les bleus ciel de *Scène de Montagnes*.

Les paysages exécutés par Heward se différencient aussi de la nature telle que peinte par les membres du Groupe des Sept. L'environnement qui est représenté se veut plus contrôlé que les territoires nordiques qui ont fait la gloire des artistes torontois puisque la présence de l'homme y est toujours perceptible. Ainsi, nous pouvons voir des champs labourés, des clôtures, des bâtiments divers et des chemins entretenus par l'homme. Nous pouvons ici citer à titre d'exemple *Knowlton, Quebec* (fig. 16) et *Champs* (v. 1932-1939). Ces deux œuvres proposent des vues de champs vallonnés où l'activité humaine se traduit par la ferme représentée dans *Knowlton, Quebec* et par les animaux broutant au milieu de la composition de *Champs*.

En ce qui concerne la production de Torrance Newton, il s'avère essentiel de rappeler que l'artiste n'a pratiquement pas peint de paysages. Cette situation s'explique aisément par le fait que la peintre était l'une des portraitistes de commande les plus en vogue de son époque²¹⁵. Il importe d'ailleurs de souligner que des auteurs tels que Dorothy Farr, Joyce Millar et Jacques de Roussan²¹⁶ qualifient Torrance Newton comme n'étant rien de moins que « l'un des meilleurs peintres du genre de sa génération²¹⁷. » La portraitiste a surtout dédié sa carrière à transposer sur la toile les visages d'hommes et de femmes de partout au Canada, notamment des représentants du gouvernement²¹⁸ et des hommes d'affaires. De plus, Torrance Newton a réalisé le portrait de particuliers²¹⁹ et de plusieurs de ses collègues artistes²²⁰. Son œuvre compte aussi des tableaux plus intimes, soit son autoportrait, des portraits de ses amis, de même que quelques portraits de son fils, Francis Forbes Newton²²¹. C'est donc autour de la figure humaine que la peintre centre la presque totalité de sa production. Ajoutons que Torrance Newton, dans une entrevue accordée à Charles C. Hill en 1973, déclare sans réserve aucune : « *I've never done anything but portraits*²²². » Il est permis de croire que des raisons économiques ont pu pousser Torrance Newton à privilégier le portrait. Divorcée de son époux en 1933,

²¹⁵ MEADOWCROFT 1999, p. 161-162.

²¹⁶ Voir FARR 1981, p. 20, MILLAR 1992, p. 4, et DE ROUSSAN 1982, p. 70.

²¹⁷ DE ROUSSAN 1982, p. 70.

²¹⁸ Torrance Newton a effectué à deux reprises le *Portrait de Vincent Massey*, soit vers 1934 et vers 1959. Elle est aussi la première artiste canadienne à peindre le portrait d'Elizabeth II, en 1957. Outre celui de la Reine d'Angleterre, Torrance Newton a aussi exécuté le portrait du Prince Philip, la même année.

²¹⁹ Par exemple, Torrance Newton a peint les membres de la famille Gillson, durant les années 1930. Il s'agit des œuvres *Dennis Gillson à l'âge de 9 ans*, *Portrait d'Olive Gillson* et *Portrait du commandant d'escadre Albert Henry Steward Gillson, OBE*, (c. 1939-1943). Il existe un second portrait de Mme Olive Gillson, peint par Torrance Newton. Ce tableau est connu sous le nom de *Dame en noir*.

²²⁰ Nous retrouvons notamment parmi ces œuvres *Portrait de Louis Muhlstock*, *Portrait de Lawren Harris*, *Portrait de Frances Loring*, *Portrait de Frances Wyle* (v. 1940-1950) et *Portrait d'André Biéler* (v. 1950).

²²¹ Nous pouvons ici donner à titre d'exemple deux tableaux représentant son fils, soit *Winkie* ainsi que *My Son* (1942).

²²² HILL 1973, p. 3.

Torrance Newton se retrouve donc chef de famille monoparentale et doit assurer un revenu stable afin de subvenir à ses besoins et à ceux de son fils, ce que semble permettre le portrait de commande²²³. Il importe cependant de nuancer les propos tenus par Torrance Newton puisque, contrairement à ce qu'elle a confié à Hill, nous retrouvons dans sa production quelques œuvres de genres différents, par exemple des natures mortes, mais il s'agit là de rares exceptions.

Pour ce qui est du travail de Smith, nous comprenons que c'est la figure humaine et le nu qui intéressent surtout la peintre, durant les années 1930 et au début des années 1940. En effet, lors d'une entrevue menée par Graham McInnes, l'artiste affirme que l'un de ses sujets de prédilection est le nu. Smith confie : « *Used to enjoy painting portraits of the people, but lately have been returning more and more to my first love – the nude*²²⁴. » La production artistique de Smith propose des paysages peints dans la région de Charlevoix. Cependant, ceux-ci sont peu commentés et la grande majorité des études portent plutôt sur les portraits d'enfants réalisés par Smith durant ses années passées à Charlevoix. Par exemple, Rosalind Pepall, dans le catalogue qui accompagne l'exposition *Jori Smith : une célébration*, ne fait que mentionner rapidement l'existence d'une production de paysages chez l'artiste. L'historienne de l'art précise plutôt le fait que l'artiste « [...] ne s'intéresse guère aux vues romantiques et nostalgiques du paysage de Charlevoix et de ses habitants. » De plus, l'auteure insiste sur le fait que ce type d'œuvres « [...] reflète plutôt sa relation avec les gens qui l'entourent²²⁵. » D'ailleurs, à la lecture de *Charlevoix County*²²⁶, l'autobiographie de Smith, nous comprenons que les liens tissés avec les habitants

²²³ Voir FARR 1981, p. 14, MEADOWCROFT 1995, p. 17 et MEADOWCROFT 1999, p. 141.

²²⁴ McINNES 1937, p. 130.

²²⁵ PEPALL 1997, p. 55.

²²⁶ *Charlevoix County* est un ouvrage écrit par Smith, dans lequel elle relate ses longs séjours dans la région de Charlevoix. L'artiste y parle abondamment de ses liens et relations avec ses voisins. Ainsi, Smith prend soin de faire part des activités et des aventures vécues en compagnie des habitants de la place. De plus, elle aborde à maintes reprises les croyances populaires qui l'ont marquées alors qu'elle séjournait dans cette région du Québec. (Voir SMITH 1997.)

des villages de Charlevoix ont marqué son art puisque ce sont des histoires de relations humaines qui y sont racontées.

3.2.2 Intégration du portrait au paysage

Durant la période de l'entre-deux-guerres, nous notons un engouement pour l'intégration de la figure humaine au paysage. D'ailleurs, ce type d'image est fortement exploité, au début des années 1920, par les membres du Beaver Hall Group. Les œuvres qui allient ainsi portraits et paysages se retrouvent, à divers degrés, dans la production de Prudence Heward et dans celle de Liliat Torrance Newton, deux des protagonistes du groupe. Ce n'est pourtant pas le cas du travail artistique de Jori Smith puisque les portraits qu'elle a peints et que nous avons réussi à retracer se retrouvent tous dans un environnement intérieur. Dans plusieurs œuvres peintes par cette dernière, l'arrière-plan est bloqué et il ne nous est pas possible d'identifier le lieu où se trouve le portraituré. Contrairement à ses deux collègues, Smith ne semble pas s'être intéressée à la réunion de la figure humaine du paysage de la campagne québécoise. Ceci s'explique en grande partie par le fait qu'au moment où de telles œuvres gagnent en popularité – soit les années 1920 –, Smith est encore une étudiante aux beaux-arts de Montréal²²⁷. Il faut aussi souligner que, contrairement à Heward ou à Torrance Newton, Smith ne fréquente pas les membres du Groupe des Sept²²⁸. Nous avons déjà relevé qu'au début des années 1930, la peinture mise de l'avant par le Groupe des Sept commence à s'essouffler

²²⁷ Smith termine ses études en 1928. (PAGEOT 2003, p. 44.)

²²⁸ Ainsi, Heward et Torrance Newton ont toutes les deux étudié en compagnie d'Edwin Holgate à l'Art Association of Montreal. Dans un même ordre d'idées, au début des années 1920, l'une et l'autre se joignent au Beaver Hall Group, association née au même moment que le groupe ontarien et avec lequel A.Y. Jackson entretenait des liens. De plus, Heward et Torrance Newton ont exposé à quelques reprises avec les membres du Groupe des Sept et elles se sont associées avec ces derniers lors de la formation du Canadian Group of Painters. Enfin, Heward a été vice-présidente de cette association pancanadienne de 1933 à 1939. Pour sa part, Liliat Torrance Newton s'associe avec Holgate afin de donner des leçons de peinture entre 1934 et 1940, notamment à l'Art Association of Montreal.

tranquillement et que l'association est sur le point de se dissoudre pour former une autre entité, le Canadian Group of Painters. À cette même époque, la peinture développée par les membres du Groupe des Sept n'a plus rien de la nouveauté et, au tournant des années 1930, cette peinture teintée du nationalisme des peintres ontariens est perçue comme étant un « nouvel académisme²²⁹. »

Les œuvres mettant en scène la figure humaine et le paysage font toutefois partie de la production de Heward et de Torrance Newton durant les années 1920 et durant la décennie suivante. Nous considérons qu'il est indispensable de parler de ces toiles dans lesquelles celles-ci proposent d'allier les deux thèmes les plus importants de l'art canadien de l'entre-deux-guerres, soit le portrait et le paysage.

3.2.2.1 *Fille sur la colline*

Dans plusieurs de ses œuvres, Heward s'intéresse à l'intégration de la figure humaine au paysage. Parmi les tableaux les plus connus de l'artiste, nous retrouvons *Fille sur la colline* (fig. 38) et *Rollande*²³⁰ (fig. 11), les deux toiles qui ont permis à Heward d'établir sa réputation de peintre professionnelle, à la fin des années 1920. Alors que la première œuvre est couronnée du prestigieux Prix Willingdon²³¹, la seconde a permis à Heward de voir ses tableaux exposés à l'international et d'asseoir ainsi sa renommée en tant qu'artiste. Chacune de ces toiles met en scène des personnages monumentaux avec, en arrière-plan, un paysage de la campagne de l'Est du Canada.

²²⁹ TRÉPANIÉ 1998, p. 21.

²³⁰ Nous reviendrons sur *Rollande* plus loin dans le présent chapitre, alors que nous aborderons le portrait comme étant une nouvelle forme de nationalisme.

²³¹ Décernée à l'époque par le Gouverneur Général du Canada, Lord Willingdon, cette récompense est remise dans le cadre de l'exposition annuelle de la Galerie Nationale du Canada pour souligner l'excellence dans le domaine des arts. Meadowcroft soutient que le Prix Willingdon a été instauré pour accentuer l'intérêt du public canadien envers les arts d'ici. Au sujet du Prix Willingdon, voir MILLAR 1992, p. 9 et MEADOWCROFT 1999, p. 79.

Observons plus attentivement *Fille sur la colline*. Comme son nom l'indique, ce tableau présente une jeune femme à l'avant-plan d'un paysage campagnard. La protagoniste a été identifiée comme étant Louise McLea et qu'il s'agit d'une danseuse de ballet moderne²³². Placée au premier plan, la ballerine est assise au pied de deux arbres et son regard soutient celui du spectateur. La pose est décontractée et cette impression est accentuée par la simplicité de la tenue de la jeune femme. Sans bijou ni appareil, elle est vêtue d'une robe de couleur foncée à larges bretelles. Ses cheveux sont remontés en chignon, ce qui permet de dégager sa nuque et de mettre en évidence ses épaules dénudées. Enfin, elle est pieds nus, ce qui intensifie aussi l'aspect plutôt relaxé de sa pose.

Nous croyons que, dans cette œuvre, le paysage ne se limite pas à être un simple décor. En effet, bien que la jeune femme ici représentée soit de grande proportion, elle ne semble pas revêtir une plus grande importance que la nature qui l'entoure. D'ailleurs, le personnage n'est pas placé au centre de la composition, mais plutôt à l'extrémité gauche de la toile. Le centre du tableau se voit donc occupé par la représentation de la campagne. De plus, les deux arbres servent à cadrer le paysage qui se trouve à l'arrière de la jeune femme et qui est composé de collines, d'un chemin de terre battue et de champs labourés. Cette nature a donc été modifiée par l'homme et la représentation d'un paysage habité est typique du travail des artistes membres du Beaver Hall Group. Natalie Luckyj note au sujet du paysage de *Fille sur la colline* que celui-ci diffère de ceux qui ont fait la renommée du Groupe des Sept. L'historienne de l'art soutient que le choix de Heward :

[...] d'un modèle particulier et d'un paysage qu'elle connaissait personnellement suggère une approche différente de celle du Groupe des Sept pour lequel la corrélation principale entre le paysage et la nationalité reposait sur une image généralisée de la nature sauvage²³³.

²³² LUCKYJ 1986, p. 56.

²³³ LUCKYJ 1986, p. 56.

Effectivement, nous constatons que les collines arrondies représentées dans *Fille sur la colline* contrastent des montagnes abruptes de l'Ouest canadien qui sont peintes par les membres du Groupe des Sept. Il n'y a rien de « sauvage » dans les paysages représentés par Heward, puisque la présence de l'homme est inévitablement perceptible dans chaque détail de la composition. Comme le mentionne Luckyj, Heward peint des paysages « qu'elle connaissait personnellement » : la peintre se plaît à faire des excursions en campagne afin de dessiner des esquisses ou de peindre de petits tableaux. Une fois de retour en studio, l'artiste s'inspire de ses études préparatoires lorsque vient le temps de représenter la nature canadienne. Durant la décennie de 1930, Heward se rend à de nombreuses reprises à sa maison de campagne, à Brockville (Ontario) afin de réaliser ce genre d'esquisses. Elle s'y retrouve souvent en compagnie de quelques-uns de ses amis artistes, dont A.Y. Jackson, Isabel McLaughlin et Sarah Robertson²³⁴. Les paysages de Heward, étant donné qu'ils mettent en scène un décor familier, sont empreints d'une sensibilité que nous ne retrouvons pas dans les paysages génériques que nous proposent les membres du Groupe des Sept.

Suite à la création de *Fille sur la colline*, Heward continue tout au long de sa carrière à marier ainsi portrait et paysage. L'artiste propose, entre autres, des tableaux tels que *Farmer's Daughter* (1938), (1944) et *La fille du fermier* (fig. 13). De plus, quelque huit ans après son célèbre *Fille sur la colline*, Heward peint à nouveau une œuvre mettant aussi en scène une jeune femme qui se dresse à l'avant-plan d'un paysage de campagne et de collines, *Fille au chandail jaune* (1936) (fig. 43). Ces deux œuvres présentent un arrière-plan similaire, typique de l'œuvre de Heward, soit un paysage aux formes ondulées. Une fois de plus, la nature dans laquelle Heward place sa protagoniste est fortement marquée par la présence humaine. Nous y retrouvons les sillons de champs labourés et, dans ce cas-ci, une petite clôture vient ceinturer l'espace.

²³⁴

Voir MEADOWCROFT 1999, p. 101, et WALTERS 2005, p. 43.

Fille au chandail jaune est toutefois plus audacieuse que *Fille sur la colline* quant à l'application – et à la compréhension – des principes modernes. Les quelques années qui séparent la production des deux toiles ont donc permis à l'artiste de mieux intégrer les leçons modernes. En effet, le contraste des couleurs est plus accentué dans la seconde toile que dans la première qui présente, elle, une plus grande unité au plan des teintes utilisées. Cette fois, les jaunes, les orangés, les verts et les bruns s'opposent alors que les tons de verts foncés, de bruns et de bourgognes s'harmonisent dans le tableau de 1928. Nous pouvons aussi noter une certaine dichotomie entre la forme et le fond dans *Fille au chandail jaune*. Il s'agit là d'une caractéristique propre au travail réalisé par Heward dans les années 1930 et 1940 où, bien souvent, les personnages sont plus définis que le décor qui les accueille. Nous pouvons ici citer à titre d'exemple des portraits tels que *Autumn (Girl with an Apple)* (fig. 5) et *Sarah Eliot* (1945) (fig. 44). Dans chacun de ces tableaux, le coup de pinceau est bien présent et le paysage se transforme en une plage colorée, et encore plus dans le cas de *Sarah Eliot*.

Les exemples d'œuvres où Heward cherche à réconcilier la figure humaine et le paysage ne se limitent pas au simple portrait puisque l'artiste a produit, durant les années 1930 et 1940, des nus²³⁵ dont les protagonistes se retrouvent elles aussi dans un décor extérieur. Bien que la très grande majorité des nus soient ainsi posés à l'extérieur, il faut tenir compte de l'exception qu'est *Fille à la fenêtre*. Il est toutefois important de souligner que la jeune femme à la poitrine dénudée qui figure dans ce tableau, est accoudée sur le rebord d'une fenêtre et que le paysage urbain occupe une place importante dans la composition.

Prudence Heward n'est certes pas la seule artiste à unir de cette manière la figure humaine et la nature québécoise puisque ce type de représentation est typique du travail de quelques-uns des membres du Beaver Hall Group. Tout comme

²³⁵ Nous pouvons ici donner pour exemple *Fille sous un arbre*, *Fille au teint foncé*, *Hester* et *Négresse et tournesols*.

Heward, Torrance Newton propose des œuvres qui mettent en scène le portrait et le paysage et nous nous pencherons donc sur deux d'entre elles.

3.2.2.2 *Nonnie et Martha*

Bien que Torrance Newton se soit spécialisée dans le portrait peint en studio, nous retrouvons parmi ses nombreuses toiles des œuvres dont l'arrière-plan est constitué d'un paysage. C'est notamment le cas de *Nonnie* (fig. 39) et de *Martha*²³⁶ (fig. 33). La première est une œuvre de jeunesse dont la composition rappelle étrangement celle de la *Joconde* de Leonard de Vinci. Tout comme la Mona Lisa, *Nonnie* est présentée en plan taille, le corps légèrement tourné vers la gauche du tableau et ses mains reposent sur son ventre. Cependant, là s'arrête les similitudes entre l'œuvre canadienne et la célèbre toile italienne.

Il est à souligner que la forme pyramidale du corps de *Nonnie* contraste avec le paysage composé de lignes sinueuses et de formes arrondies qui sert d'arrière-plan. La facture de l'œuvre et les couleurs utilisées par Torrance Newton témoignent aussi de son intérêt pour la peinture moderne. En effet, le coup de pinceau est apparent et le pigment n'est pas appliqué de manière uniforme sur l'ensemble de la toile. De plus, nous pouvons noter un fort contraste entre le rouge vif de l'écharpe de *Nonnie* et les tons de vert et de jaune du paysage. Enfin, nous constatons que l'artiste préfère minimiser le modelé du corps de Nonnie et du paysage qui lui sert de décor.

La connaissance des esthétiques modernes, ainsi que la compréhension de l'art proposé par l'École de Paris, semblent s'être accentués durant les quelques vingt ans qui séparent la création de *Nonnie* et celle de *Martha*. Bien que l'œuvre intitulée

²³⁶ Certains de ses portraits d'hommes, tels le *Portrait d'A.Y. Jackson* et le *Portrait d'Edwin Holgate* présentent aussi un paysage en arrière-plan. Lors d'une entrevue accordée à Charles C. Hill, le 11 septembre 1973, Torrance Newton confie que l'arrière-plan du *Portrait d'A.Y. Jackson* est l'œuvre même du portraituré. « *It was a sketch that I had of his, and he [Jackson] just drew it in for me.* » (Voir HILL 1973, p. 13.)

Martha présente un modelé et un dessin plus affirmés que dans le cas de *Nonnie*, nous comprenons que les principes modernes y sont maintenant privilégiés. Le personnage prénommé *Martha* est assis dans un jardin, mais Torrance Newton opte ici pour un cadrage serré, ce qui permet de concentrer l'attention du regardant sur la figure de la jeune femme. Celle-ci fait face au spectateur, qu'elle fixe d'ailleurs intensément. Sa tête est coiffée d'un chapeau de paille aux larges bords qui viennent auréoler la mine sérieuse de la jeune paysanne.

L'œuvre se trouve harmonisée au plan chromatique puisque l'artiste a appliqué les couleurs dominantes – les bleus, les verts, les jaunes et les rosés – dans l'ensemble du tableau. C'est ainsi que nous pouvons retrouver, par exemple, des tons de rose sur le visage et les bras dénudés de Martha, de même que sur son chemisier et dans les éléments constitutifs du paysage. Il en va de même pour le vert éclatant de la pelouse que l'on peut percevoir tant sur le vêtement de la jeune femme que sur la chaise sur laquelle elle siège. Esther Trépanier affirme que « la rigidité des volumes du chemisier », « le schématisme des formes » du fond et le traitement des couleurs « [...] sont autant d'éléments qui témoignent d'une certaine compréhension des œuvres plastiques de Cézanne²³⁷. » Il nous faut toutefois insister sur le fait que Torrance Newton n'applique pas intégralement les leçons cézanniennes et que c'est par le jeu des couleurs et des volumes que *Martha* se rapproche de l'art du peintre provençal²³⁸.

3.2.3 Quelques distinctions entre les œuvres de Heward et de Torrance Newton

Suite aux analyses de *Fille sur la colline*, de *Fille au chandail jaune*, de *Nonnie* et de *Martha*, il est possible d'observer une différence majeure entre les portraits ayant pour décor un paysage lorsqu'ils sont peints par Heward et par

²³⁷ TRÉPANIÉ 1998, p. 225.

²³⁸ TRÉPANIÉ 1997 (C), p. 17.

Torrance Newton. Dans un premier temps, le décor naturel prend beaucoup plus d'importance dans les œuvres de Heward que dans celles de sa consœur. En effet, chez la première, la représentation de la campagne occupe une place équivalente – ou presque – dans la composition que celle accordée à la figure humaine. Cette caractéristique a d'ailleurs déjà été constatée par un auteur anonyme qui publie dans *The Gazette*, en 1932, un compte-rendu de la première exposition solo de Heward. Le critique souligne le fait que « *Miss Heward in her portraits never allows the sitting to become just a background, but it is always an integral part of the picture. As a result her canvases are pervaded with unity of form, feeling color and theme*²³⁹. » Prudence Heward accorde donc une part égale au paysage et au personnage représenté dans des œuvres telles que *Fille sur la colline* et *Fille au chandail jaune*. Dans le premier tableau, tous les éléments choisis par l'artiste servent à mettre l'accent sur la campagne représentée en arrière-plan. En ce qui concerne les œuvres de Torrance Newton, la représentation du paysage est secondaire et, chez elle, toute l'attention est centrée sur la personne portraiturée. En d'autres termes, chez Heward, le paysage est un élément constitutif du portrait alors que chez Torrance Newton, le cadrage serré limite sa portée. Chez cette dernière, il s'agit bien plus d'un simple arrière-plan, comme le serait une toile de fond chez le photographe ou chez le portraitiste de studio.

Il semble également que Torrance Newton ne cherche pas à doter ses arrière-plans d'un paysage réaliste, comme le fait pourtant sa collègue. Il en est ainsi puisque Heward est motivée par le désir de représenter la campagne avec un certain réalisme, et ce, bien que la peintre privilégie aussi une simplification des formes, un coup de pinceau rapide et une application de la couleur en aplat et qu'elle s'accorde des libertés au plan des couleurs choisies²⁴⁰. Enfin, la quête du réalisme chez Heward

²³⁹ ANONYME 1932, [n.p.].

²⁴⁰ Nous nous devons de spécifier que la liberté dans le choix des couleurs s'applique plus aux paysages peints par Heward qu'aux représentations de la figure humaine. Nous pouvons effectivement y retrouver des couleurs plus arbitraires tels que des violets, des orangés et des turquoises. Voir, entre

se traduit souvent par la représentation de paysages véridiques de la région de Brockville. En ce qui concerne Torrance Newton, le décor extérieur ne semble pas être traité de la même manière que chez Heward puisque celui-ci ne se veut aucunement réaliste. En fait, l'arrière-plan peint par Torrance Newton semble avoir été peint en studio et l'artiste ne paraît pas s'être inspiré d'esquisses réalisées sur le motif comme le fait pourtant Heward. Ceci est tout à fait plausible puisque Torrance Newton peint de manière quasi exclusive la figure humaine et qu'elle ne s'intéresse pas à la représentation du paysage. Il est donc possible de croire que celui qui se trouve derrière la protagoniste d'une œuvre telle que *Nonnie* sert plutôt de simple décor, un peu comme une toile de fond chez le photographe. Bref, ce paysage ne revêt pas la même importance que chez Heward qui, elle, le traite sur le même pied d'égalité que la figure humaine.

Malgré les quelques exemples dont il a été ici question, la plupart des portraits de Torrance Newton présentent un fond bloqué, comme c'est le cas d'œuvres telles que *Portrait d'enfant* (fig. 27) et *Portrait de Frances Loring* (fig. 6). Alors que l'arrière-plan du premier tableau est de couleur rosée, le second est composé de diverses teintes de brun foncé. Dans les deux cas, il est impossible d'identifier le lieu où se trouve le protagoniste. L'univers clos dans lequel sont installés chacun des personnages sert exclusivement à mettre l'accent sur les figures représentées. Par exemple, l'arrière-plan de couleur brune du *Portrait de Frances Loring* permet de bien découper la forme du corps de la femme puisque celle-ci est vêtue de jaune et de rouge.

autres, les paysages peints à l'arrière-plan des œuvres intitulées *Hester* (fig. 30), *Aux Bermudes* (1939) et *Autumn (Girl with an Apple)* (fig. 5).

3.2.4 La figure humaine : pour l'expression de la modernité et d'une autre forme de nationalisme

En alliant portrait et paysage, Heward et Torrance Newton réconcilient les deux grands genres de la peinture canadienne. Certaines de ces œuvres se doivent toutefois d'être étudiées aussi pour leur apport à l'idéologie nationaliste. Nous nous sommes intéressée à l'omniprésence du nationalisme dans l'art des membres du Groupe des Sept ; cependant, il est pertinent de souligner que l'expression d'un sentiment nationaliste ne s'est pas limitée à leurs seules représentations du territoire canadien. En effet, dans certains cas, c'est la figure humaine qui sert à transposer sur la toile l'idéologie qui habite nombre de canadiens au début du XX^e siècle. Afin d'illustrer ce propos, nous avons choisi de nous pencher sur l'une des œuvres les plus commentées de Prudence Heward, soit *Rollande* (fig.11). En plus d'être un excellent exemple de la connaissance et de l'application de principes artistiques modernes, ce tableau est considéré, si on en croit les dires de Natalie Luckyj, comme étant la manifestation de l'expression d'un certain nationalisme²⁴¹. Cependant, comme le souligne l'historienne de l'art dans *L'expression d'une volonté : l'art de Prudence Heward*, ce nationalisme diffère de celui mis de l'avant par les membres du Groupe des Sept et c'est, entre autres, sur cette caractéristique que nous réfléchirons maintenant.

Avec *Rollande*, Heward nous offre l'une de ses compositions les plus connues et la toile a notamment été présentée dans le cadre de diverses expositions internationales²⁴². L'artiste montréalaise y adosse son modèle à une clôture et celle-ci est située à proximité d'une ferme. *Rollande* est une adolescente vêtue d'une robe noire à manches longues et son vêtement est orné d'un col rond de couleur blanche.

²⁴¹ LUCKYJ 1986, p. 30.

²⁴² *Rollande* figure parmi des expositions canadiennes itinérantes qui ont fait le tour des pays du Commonwealth. Selon Barbara Meadowcroft et Natalie Luckyj, l'œuvre a été notamment présentée en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Afrique du Sud. (LUCKYJ 1986, p. 44 et MEADOWCROFT 1999, p. 16.)

Seul un tablier d'un rose vif vient égayer l'austérité de la tenue de la jeune fille puisque même son attitude générale est marquée d'une certaine sévérité. Droite et fière, Rollande affiche une mine sérieuse et elle fixe intensément le spectateur, les mains posées de manière autoritaire sur ses hanches. L'intérêt de l'œuvre réside principalement dans l'attitude de défi adoptée par la jeune fille puisqu'avec ce portrait, Heward propose une image particulière de la gente féminine, soit une jeune femme fière et indépendante d'esprit.

Outre la clôture, nous retrouvons derrière la paysanne, un champ et une petite ferme de couleur blanche. Cette fois, contrairement à *Fille sur la colline*, le paysage ne semble pas occuper la même importance que la figure puisque Rollande occupe à elle seule plus du $\frac{4}{5}$ de la toile. Qui plus est, nous pouvons faire état de l'aspect dépouillé du paysage qui entoure la jeune fille et de la simplification des formes de l'arrière-plan. Ces caractéristiques contribuent à mettre l'accent sur la paysanne qui se veut indéniablement le sujet principal de cette œuvre.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, des auteurs tels que Luckyj soutiennent que le portrait de *Rollande* peut aisément être associé à l'expression du nationalisme. Avec cette œuvre, c'est par la représentation de la femme que l'artiste exprime un sentiment nationaliste, c'est-à-dire qu'elle présente l'une des composante inhérente du Canada : la Canadienne. À ce sujet, Maria Tippett parle de l'importance de ce genre de portrait qui permet de définir la nation canadienne au moyen de critères différents de ceux préconisés par les membres du Groupe des Sept, par exemple. Selon l'auteure de *By a Lady: Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, « [p]ortraiture was more than just a vehicle through which the artist could explore the psychological complexity of the sitter. This genre examined the country in a different way, through the rendering of the people who lived on the land²⁴³. » C'est ainsi que des figures telles que *Rollande* permettent de mettre l'accent sur l'identité et la culture des Canadiens, et c'est en cela que Heward se

²⁴³

TIPPETT 1992, p. 89.

différencie des membres du Groupe des Sept. En privilégiant la figure humaine et non la représentation du territoire, Prudence Heward choisit une voie distincte²⁴⁴ de celle empruntée par ses contemporains du Groupe des Sept puisque « [...] l'œuvre remet en question la mythologie du “paysage dénudé” du Groupe et accorde une importance particulière à la place des femmes dans la société rurale²⁴⁵. » Heward, n'a pas peur de choisir une figure particulière qui témoigne des différentes cultures présentes en son pays, faisant ainsi d'une jeune canadienne au nom d'origine français l'un des constituant de la nation canadienne. *Rollande* se transforme ainsi en un symbole qui représente le Canada et le fait que l'œuvre voyage à l'étranger permet aussi de propager ce nouvel emblème au quatre coins du monde. L'œuvre est donc perçue, dès la fin des années 1920, « [...] comme la manifestation concrète du caractère national canadien²⁴⁶. »

Pour sa part, James Campbell voit dans cette décision de l'artiste montréalaise un désir manifeste de se distancier du nationalisme territorial instauré par ses collègues ontariens.

²⁴⁴ Nous ne désirons toutefois pas sous-entendre que l'expression du nationalisme chez Heward supplante la voie empruntée par les membres du Groupe des Sept. Au contraire, nous croyons que ces deux formes de nationalisme coexistent au sein de la pratique picturale canadienne de l'entre-deux-guerres. Nous sommes d'avis que l'objectif de la peintre montréalaise et celui des artistes torontois est similaire, soit celui de représenter le Canada et de proposer un art qui se veut entièrement canadien.

²⁴⁵ LUCKYJ 1986, p. 58. Dans son article « La peinture des années trente au Québec », François-Marc Gagnon soutient que les membres du Groupe des Sept présentent un paysage sauvage – donc sans trace de vie humaine – afin d'éviter de traiter des singularités culturelles et régionales à laquelle l'on retrouve au Canada. (Voir GAGNON 1976, p. 3.) Nous devons toutefois nuancer les propos de Gagnon – et ceux de Luckyj – puisque de récentes recherches, telles que celle de David P. Silcox, démontrent que Tom Thomson et les membres du Groupe des Sept laissent transparaître dans plusieurs de leurs œuvres la trace de l'homme, notamment par la représentation de l'exploration forestière, de l'industrialisation et parfois même, de l'urbanisation. Ceci vient donc démentir la thèse de Gagnon voulant que les membres du Groupe des Sept privilégient un paysage inviolé par l'homme et donc acculturé. (Voir SILCOX 2003) Néanmoins, il est vrai que ce ne sont pas ces images qui s'imposent lorsque l'on pense à la peinture du Groupe des Sept puisque ce sont les multiples représentations des parcs nationaux ontariens et du Nord canadien qui s'imposent rapidement dans l'imaginaire collectif des Canadiens.

²⁴⁶ LUCKYJ 1986, p. 60.

Il y a dans la façon de préférer la figure au paysage du défi et de la fierté, peut-être même une remise en question de l'hégémonie du Groupe des sept [sic], ses contemporains ; un plaidoyer pour la nécessité de la figure dans le paysage ; un appel à la conscience sociale et à la pertinence vis-à-vis du monde réel²⁴⁷.

Si on en croit Campbell, l'art de Prudence Heward serait principalement motivé par une volonté manifeste de s'opposer à l'art du Groupe des Sept. Néanmoins, si on se fie aux propos de Trépanier concernant le lien étroit qui unit plusieurs artistes modernes et la représentation de la figure humaine, il ne s'agirait pas d'une forme de rébellion envers l'art des artistes torontois, mais bel et bien de l'expression d'un intérêt pour la modernité picturale. En fait, selon Trépanier, l'engouement pour la figure humaine caractérise l'art des membres du Beaver Hall Group, puisque ces artistes se sont plus à représenter l'homme contemporain – le citoyen comme le paysan – dans leurs œuvres des années 1920 et 1930.

Moins exclusivement tournés vers la représentation paysagiste que les artistes du Groupe des Sept avec lesquels ils entretenaient d'étroites relations, les artistes montréalais du Groupe de Beaver Hall ont littéralement réintroduit la figure humaine comme sujet, non plus d'un art académique, mais d'un art national et moderne²⁴⁸.

Selon Trépanier, des peintres tels que Prudence Heward, Edwin Holgate et Lilius Torrance Newton ont chacune proposé des portraits à la fois empreints de modernité et de nationalisme. L'historienne de l'art soutient que ceci est le cas de tableaux tels que *Sœurs du Québec rural* (1930) de Heward, *Le bûcheron* (1924) de Holgate ou même *Martha* de Torrance Newton.

²⁴⁷

CAMPBELL 2005, p. 39.

²⁴⁸

TRÉPANIÉ 1998, p. 223.

À la lumière de ce qui a été dit jusqu'à présent, nous constatons que malgré l'apparente omniprésence du paysage, le portrait est lui aussi bien présent sur la scène artistique durant la période de l'entre-deux-guerres. Dans un premier temps, ce chapitre nous a permis d'observer que, bien que le paysage soit le thème dominant des années 1920 et que ce sujet continue à avoir des répercussions sur l'art de la décennie suivante, il n'en reste pas moins que la figure humaine est aussi bien présent dans la production des artistes. Nous avons tout d'abord rappelé l'importance – et l'influence – de la peinture paysagiste du Groupe des Sept ainsi que du nationalisme que nous retrouvons au cœur de leur art. Nous avons compris que la représentation du territoire telle que proposé par les membres du groupe torontois a beaucoup influencé la génération d'artistes qui œuvrent dans les années 1920 – influence qui se poursuit même au-delà de la décennie des années folles. En effet, les membres du Groupe des Sept ont travaillé de manière active aux premières années d'existence du Canadian Group of Painters. Par conséquent, le paysage demeure un des sujets de prédilection pour les artistes de la nouvelle association artistique. Pourtant, il a rapidement été démontré que, dès le tournant des années 1930, la représentation de la figure humaine préoccupe les artistes modernes, même ceux qui sont rattachés au Canadian Group of Painters.

Par la suite, nous nous sommes penchées plus avant sur le thème de la représentation du corps humain, sujet que nous avons opposé à la grande tradition qu'est le paysage, au Canada. Nous avons tout d'abord étudié le paysage développé par Heward, par Torrance Newton et par Smith. Nous avons vu que ce type d'œuvre est plus rare dans les productions de Torrance Newton et de Smith et que, bien qu'elle ait peint un nombre important de paysages, Heward est moins connue pour ceux-ci que pour ses portraits. Nous avons aussi remarqué que Heward et Torrance Newton proposent, dès la fin des années 1920, de lier la peinture de paysage à la représentation de la figure humaine. Nous avons aussi constaté que Smith, d'une décennie plus jeune que les deux autres peintres ici à l'étude, ne s'est pas adonnée à une peinture alliant ainsi portrait et paysage. En fait, Smith a elle-même avoué ne pas

apprécier l'idéologie nationaliste et la représentation du territoire promus par les membres du Groupe des Sept. Aussi, nous avons consciemment évincé de notre réflexion concernant l'union de la figure humaine et du paysage, les œuvres réalisées par Smith. Malgré le rejet complet de l'idéologie nationaliste chez celle-ci, nous avons discuté de *Rollande* de Heward, une œuvre qui propose un contrepoids au nationalisme paysagiste du Groupe des Sept. Enfin, nous avons vu que d'autres artistes se sont eux aussi intéressés à une interprétation différente du nationalisme, bien qu'il s'agisse d'une avenue plus marginalisée que celle proposée par les peintres ontariens.

Afin de poursuivre notre étude sur l'apport de Prudence Heward, Lilius Torrance et Jori Smith à la modernité canadienne, nous nous pencherons, dans le cadre de notre quatrième chapitre, sur l'intimité et le caractère plus privé de la figure humaine telle qu'exploitée par les trois artistes.

CHAPITRE IV

LE PORTRAIT : UNE PRODUCTION À LA FOIS INTIMISTE ET SUBJECTIVE

Nous nous intéresserons maintenant au caractère privé des portraits de Prudence Heward, Lillas Torrance Newton et Jori Smith. Nous soutenons que ces tableaux sont marqués par une grande subjectivité et qu'il se dégage de ces œuvres une forte dose d'intimité. Ceci constitue l'une des manifestations de caractéristiques typiques de l'art moderne canadien. Nous soutenons toutefois que la modernité qui privilégie la représentation du corps diffère de celle mise de l'avant dans les œuvres mettant en scène les grands espaces du Nord et de l'Ouest canadien. Nous tenterons donc, au cours du présent chapitre, de démontrer que les trois artistes explorent un autre pan de la modernité canadienne que celui exploré par les membres du Groupe des Sept puisque leurs portraits traduisent un caractère intime et une grande sensibilité. Ces caractéristiques ne se retrouvent pas dans les représentations plus génériques du paysage réalisées par les artistes ontariens. En effet, nous croyons que l'art de Heward, de Torrance Newton et de Smith implique nécessairement une représentation à la fois personnelle et intime du corps. Autrement dit, ce type de tableau implique une interprétation plus subjective du sujet.

4.1 Incidence de la Crise économique sur la présence accrue d'artistes ayant un intérêt marqué pour la figure humaine

Dans le cadre de notre premier chapitre, nous avons rapidement abordé l'incidence de la Dépression sur les arts au Canada. Nous y avons soulevé le fait que la production de portraits tend à s'accroître durant les années 1930, alors que sévit la Crise économique. Nous viendrons maintenant expliquer pourquoi et

comment les conséquences de la récession ont engendré un intérêt croissant chez les artistes pour des thèmes plus humains.

Durant cette période trouble, plusieurs artistes se sont tournés vers des sujets à caractère social. Natalie Luckyj analyse et justifie cet engouement dans le catalogue *L'expression d'une volonté : l'art de Prudence Heward*. Selon l'historienne de l'art, « [l]es réalités sociales et économiques des années agitées de la Dépression expliquent sans doute dans une certaine mesure sa conscience profonde et compatissante de l'isolement et de la vulnérabilité des individus²⁴⁹. » Janet Braide propose une explication semblable, en émettant l'hypothèse suivante : lorsque Heward représente des femmes attristées et mélancoliques, elle ne fait que peindre ce dont elle est témoin²⁵⁰. En d'autres termes, des femmes et des enfants tels que ceux dépeints dans *Jeune indienne* (fig. 12), *Sarah Eliot* (fig. 44) et *Rosaire* (fig. 1) ne seraient que le reflet de la société québécoise des années 1930. Ces mines sérieuses et pensives témoigneraient donc des difficultés financières et des tracasseries quotidiennes vécues par de nombreuses familles québécoises. Bref, ces figures seraient « [...] révélatrices des incertitudes et des angoisses qui ont miné l'Amérique du Nord pendant les années 1930²⁵¹. »

Afin de survivre à cette période difficile, maints artistes se tournent vers des pratiques artistiques plus lucratives et nous pensons ici notamment à Lillias Torrance Newton. Au cours des années 1930, la peintre a continué à recevoir de nombreuses commandes de portraits officiels de la part des institutions gouvernementales et des maisons d'enseignement supérieur des quatre coins du Canada. Aussi, de riches familles continuent à se faire portraiturer, et ce, malgré les difficultés financières de l'époque. Par exemple, c'est le cas de la famille Gillson de Montréal qui a commandé au moins quatre portraits à Torrance Newton durant les années 1930. Les Gillson ne sont certes pas les seuls à requérir les services de la portraitiste durant la

²⁴⁹ LUCKYJ 1986, p. 68.

²⁵⁰ BRAIDE 1980, p. 17-18.

²⁵¹ PRAKASH 2003, p. 102.

période de la Crise économique. Nous pouvons aussi parler de Vincent Massey qui a fait faire son portrait et celui de sa femme Alice. Commandés en 1935, ces tableaux nous présentent chacun des Massey en costume d'apparat. Alors que Vincent Massey est vêtu d'un habit d'officier, son épouse est habillée d'une longue robe de bal et de bijoux²⁵². Ces tenues sont à l'opposé de ce que nous avons en tête lorsque nous pensons aux années 1930. En effet, elles ne reflètent pas la pauvreté qui caractérise pourtant cette décennie, et ce, même si la composition de ces deux portraits est, somme toute, plutôt sobre.

Ces quelques exemples suffisent à montrer qu'une grande portion des portraits produits par Torrance Newton durant la Grande Dépression ne sont pas empreints de cette misère humaine dépeinte dans les tableaux de Heward et de Smith qui datent de la même époque. Néanmoins, nous pouvons déceler dans certaines œuvres issues d'une production plus privée que Torrance Newton peut, elle aussi, attester des difficultés de son temps, comme c'est le cas pour *Maurice* (1939) (fig. 45). Ajoutons que la pose adoptée par l'enfant est moins officielle que celle de la plupart des tableaux réalisés par Torrance Newton. Le portraituré fait face au spectateur ; il est adossé à un escalier. Maurice ne pose pas les yeux directement sur le regardant et ses bras sont croisés ; il ne sourit pas. La mine sérieuse qu'affiche le jeune modèle donne l'impression que celui-ci est préoccupé par un problème qui échappe au spectateur. En ce sens, ce portrait s'apparente quelque peu aux enfants maintes fois représentés par Jori Smith au cours de la même période. Malgré tout, il existe une différence majeure entre ce tableau et ceux peints par Smith dans la région de Charlevoix. Nous notons effectivement que, bien que l'enfant semble perdu dans ses pensées et ne pas remarquer la présence du spectateur, il ne paraît pas marqué par la tristesse et la maturité précoce qui caractérise pourtant les portraits de Smith et sur laquelle nous nous attarderons un peu plus loin dans le présent chapitre.

²⁵²

Il s'agit des portraits que les Massey ont exposé avec *Nude in a Studio* de Torrance Newton.

Mis à part le trio d'artistes qui nous intéresse, d'autres peintres se sont aussi intéressés à ce genre de portraits durant les années 1930. Ce type d'œuvres, plus centré sur la condition humaine, s'impose donc de plus en plus durant cette période. Il semble possible de supposer que le contexte économique particulier de l'époque y est pour beaucoup. François-Marc Gagnon le pense et il a d'ailleurs formulé cette hypothèse dans le cadre de l'une de ses études sur l'art québécois des années 1930 :

L'éclipse de l'idéologie pancanadienne, qui sous-tendait la peinture des Sept, peut s'expliquer par la conjecture économique et sociale créée par la crise des années trente. En temps de récession économique, les projets nationaux passent habituellement au second plan et les préoccupations sociales prennent le dessus²⁵³.

Il est vrai que la popularité de la figure humaine coïncide avec une perte d'intérêt pour la représentation des grands espaces canadiens. Il faut rappeler que c'est d'ailleurs au cours des années 1930 que les membres du Canadian Group of Painters ont progressivement abandonné la stricte représentation du paysage pour s'intéresser de plus en plus à la figure humaine. Cependant, une propension plus grande à peindre les conditions humaines ne signifie pas nécessairement une rupture totale avec le thème du paysage. En effet, des artistes telles que Prudence Heward et Lillias Torrance Newton se préoccupent du mélange des genres : elles allient portrait et paysage au sein d'une seule et même œuvre.

4.2 L'exploration de la figure humaine chez Heward, Torrance Newton et Smith : pour l'expression de l'intimité et de la subjectivité

Dans son étude sur les femmes artistes, Maria Tippet parle du moyen d'expression que devient le portrait durant les années 1930. L'historienne de l'art

²⁵³

GAGNON 1976, p. 12.

affirme effectivement : « *Portraiture was more than just a vehicle through which the artist could explore the psychological complexity of the sitter. [...] Women could be presented in them as the subject rather than the objects of a work of art*²⁵⁴. » Ainsi, selon Tippet, si nous portons notre attention sur la production artistique générale de l'entre-deux-guerres, nous constatons que certaines artistes tentent de remettre en question l'image de la femme en art puisqu'elles dépeignent souvent une femme qui est loin d'être passive et soumise. C'est principalement en présentant un portrait d'ordre psychologique où les traits de caractère de la portraiturée sont bien visibles que des peintres telles que Heward, Torrance Newton et Smith y parviennent. Ces œuvres permettent de représenter une femme forte, autoritaire ou même pensive, et plusieurs tableaux révèlent l'intimité et la subjectivité, le tout étant fait de manière moderne et sans tomber dans la mièvrerie. Cette observation fait écho aux propos que nous avons tenus précédemment dans le cadre de notre étude des nus réalisés par Heward, par Torrance Newton et par Smith. Comme nous avons pu le constater, ces œuvres ont permis aux trois artistes de présenter différemment la femme. En effet, celle-ci ne se réduit pas qu'à être un simple objet de la représentation : elle est consciente de sa nudité et du regard porté sur elle. Cependant, il n'y a pas que leurs nus qui transmettent une telle idée de la femme puisque plusieurs de leurs portraits la représente aussi comme étant une personne forte et indépendante. En d'autres termes, nous croyons que maints portraits réalisés par les trois peintres ont aussi permis de remettre en question l'image de la femme en tant que sujet peint.

4.2.1 Pour une représentation de la femme moderne

Le portrait moderne s'attarde à la personnalité de la personne représentée et plusieurs tableaux peints par le trio d'artistes montrent des portraiturées fières et énergiques. C'est notamment le cas d'œuvres telles que *La fille du fermier* (fig. 13)

²⁵⁴ TIPPETT 1992, p. 89.

de Heward, ainsi que d'*Autoportrait* (fig. 3) de Torrance Newton. Dans chacune de ces toiles, la protagoniste y est dépeinte comme une personne à la fois moderne et sûre d'elle-même : celle-ci semble vouloir prendre sa destinée en main et elle ne paraît aucunement attendre passivement que son existence se règle d'elle-même. Par exemple, avec *La fille du fermier*, Heward présente une femme démontrant une grande confiance en elle. En fait, il se dégage de la personnalité de la fermière une impression d'autorité qui émane de sa posture : elle a les bras croisés et son regard, sans fixer le spectateur, est très déterminé. De plus, les teintes rouges, orangées et jaunes des vêtements semblent venir soutenir la fougue qui habite la jeune fille.

En ce qui concerne l'*Autoportrait* réalisé par Liliás Torrance Newton à la fin des années 1920, il nous offre l'image d'une femme élégante et raffinée. Apposée à un fond plutôt neutre, la figure se détache afin de nous présenter une personne confiante. L'attitude de la portraiturée est mise en évidence par la sobriété de la toile, mais aussi et surtout par la position du corps de Torrance Newton : la pose est frontale, une des mains de l'artiste est déposée sur sa hanche et la peintre regarde fixement le spectateur. En plus de s'attarder à la personnalité de Torrance Newton, ce type de portrait montre combien la peintre maîtrise la composition simple et efficace ainsi que le traitement de l'ombre et de la lumière. Il ne faut pas oublier que l'autoportrait permet à l'artiste de faire son autopromotion auprès d'une vaste clientèle. Ceci explique sans doute en grande partie le fait que Torrance Newton ne se présente pas d'une manière aussi autoritaire que la jeune femme peinte par Heward. Néanmoins, bien qu'elle tente surtout ici de promouvoir son talent d'artiste, courtisant de futurs mécènes, la portraitiste de commande soutient le regard du spectateur et elle se montre telle une jeune professionnelle qui croit en son talent²⁵⁵.

²⁵⁵ La profession de Torrance Newton est discrètement représentée par une portion de la palette de l'artiste, dans le coin inférieur droit de la toile.

Évidemment, nous ne retrouvons pas que des portraits de femmes fortes dans la production de Heward, de Torrance Newton et de Smith. En effet, il existe aussi un grand nombre d'œuvres mettant en scène des femmes vulnérables ou pensive, par exemple. C'est le cas de *Fille à la fenêtre* de Heward ou du portrait de *Rose Lavoie* (1936) (fig. 46) réalisé par Smith. Ces femmes sont renfermées sur elles-mêmes et fragiles. Si nous portons notre regard sur le portrait réalisé par Heward, nous remarquons que la protagoniste ne porte pas attention au monde extérieur, elle est absorbée dans ses pensées. En fait, tout son être est concentré sur les idées qui semblent la préoccuper. Il en va de même pour le portrait de *Rose Lavoie*, une toile où la jeune femme est appuyée contre un mur. Une certaine tristesse semble habiter la modèle et l'objet de ses préoccupations n'est aucunement visible. Dans ses mémoires, Jori Smith admet elle-même qu'il est difficile de savoir exactement ce à quoi pense Rose Lavoie. La peintre y écrit : « *Although we had tried to be as friendly with the Lavoie as with the other families in the concession, Rose had never relaxed her guard with me. The day of the wedding, several times I noticed her staring at me with moody suspicion – suspicious of what I could not imagine*²⁵⁶. » Smith a donc peint sa voisine telle qu'elle la percevait au quotidien et le jour de son mariage : à la fois méfiante et inquiète.

4.2.2 Pour un portrait « psychologique » et empreint d'émotion

Jusqu'à présent, nous avons démontré que le portrait moderne, tel qu'il est développé au Canada durant la période de l'entre-deux-guerres, est caractérisé par une grande expressivité. Du coup, nous comprenons que Heward, Torrance Newton et Smith s'intéressent véritablement aux personnes dont elles tracent le portrait et il semble que la représentation de la figure humaine leur permette aussi d'explorer l'intimité. En effet, le portrait psychologique et l'intérêt marqué des peintres pour des

²⁵⁶

SMITH 1997, p. 62.

sujets humains impliquent nécessairement la subjectivité, et par conséquent, l'intime²⁵⁷.

Nous constatons chez Smith un grand intérêt pour la représentation de l'être humain. C'est effectivement la population de la région de Charlevoix qui constitue le principal sujet d'étude de la peintre durant toute la décennie des années 1930. Ses toiles sont peuplées des habitants de son voisinage tels que les Fortin, les Tremblay, les Girard et les Lavoie²⁵⁸. Nous considérons que cet intérêt soutenu pour l'être humain peut aussi être associé au travail de ses deux collègues, Heward et Torrance Newton. Ainsi, nous retrouvons également dans leurs productions respectives de nombreux portraits de leurs amis et des membres de leur famille²⁵⁹. Bref, il s'agit pour ces artistes de présenter à leur public des personnes profondément humaines, émouvantes et expressives. C'est sur cette caractéristique que nous nous attarderons maintenant.

Si nous tenons compte des émotions que nous avons relevées dans la production des trois peintres, nous constatons que leur travail est orienté sur un type de portraits que nous pouvons qualifier de « psychologiques²⁶⁰ ». Comme le rapporte

²⁵⁷ France Gascon résume bien notre pensée dans son article « Jori Smith : sur le seuil de la modernité » : « Le choix des sujets exprimait davantage l'intérêt que leur portaient les peintres que l'importance que ces gens ou ces choses peintes pouvaient avoir dans l'échelle sociale. Les sujets ont d'ailleurs souvent un caractère intime (amis, voisins, décors familiers), ou anonyme (comme des modèles engagés pour poser dans l'atelier). » (Voir GASCON 1993, p. 14.)

²⁵⁸ Par exemple, dans *Charlevoix County*, Smith nous parle longuement de la famille d'Éloi Tremblay, de sa femme Louisa et de leurs trois filles, Alice, Rose et Blanche (SMITH 1997, p.39). Tel que mentionné précédemment, Smith nous raconte aussi le mariage de sa voisine Rose Lavoie, alors qu'elle séjourne chez les Tremblay à la Décharge, en 1936. (SMITH 1997, p. 62.) Suite à ces rencontres, Smith a peint, entre autres, le portrait double de *Mme Louisa Tremblay et sa fille* (s.d.) (fig. 47), de même que celui de *Rose Lavoie*.

²⁵⁹ L'œuvre de Heward compte les portraits de sa mère, de ses sœurs et de plusieurs de ses neveux et nièces. Nous pensons ici notamment à *Barbara*, le portrait que Heward a réalisé de sa nièce alors que celle-ci n'était âgée que de quatre ans (voir FERRARI 1994). Pour sa part, Torrance Newton a peint le portrait de plusieurs artistes de son entourage immédiat ainsi que celui de son fils, Francis Forbes Newton.

²⁶⁰ Hill souligne le fait que les portraits de Heward donnent l'« impression d'une sombre méditation » (voir HILL 1975, p. 41). Luckyj affirme que Heward « *created some of the most powerful psychological portraits studies in Canadian art. Within the framework of traditional*

Esther Trépanier, « [l]es artistes du Groupe de Beaver Hall abordent souvent les sujets humains d'une manière personnelle. Ils représentent comme des "individus" ayant leur personnalité propre et échappent à l'archétype de la "petite paysanne", du "petit ouvrier",²⁶¹. » L'historienne de l'art ajoute que ceci est aussi vrai pour des artistes telle que Jori Smith. Enfin, les portraits peints par Heward, Torrance Newton²⁶² et Smith traduisent une grande subjectivité.

4.2.2.1 Prudence Heward

La figure humaine est toujours le principal centre d'intérêt de l'art de Prudence Heward : il s'agit du véritable sujet de son art, et ce, même lorsque le portrait est placé dans un paysage. Comme le mentionne Janet Braide, la montréalaise « [...] *considered that she painted figures not portraits, and in her figure work she recorded universal and timeless characteristics of womanhood; fear, suspicion, boredom, shyness and resignation*²⁶³. » Braide soutient donc que l'individualité du portraituré se dégage de plusieurs des tableaux réalisés par Heward. De même, nous y retrouvons une forte dose de sensibilité : il s'agit d'une

figurative subject matter Heward explored deeply felt emotions without the loss of representational content. » (voir LUCKYJ 1983, p. 35.) James D. Campbell soutient que les portraits de Heward peints durant les années 1940 sont de « *masterful psychological self-portraits.* » (CAMPBELL 2006, p. 75) Campbell renchérit en complimentant l'art de Heward, une artiste qui parvient à transmettre dans ses œuvres « [...] *a psychological nimbus that heightened their reality for her viewers* » (CAMPBELL 2006, p. 75). Édith-Anne Pageot souligne dans sa thèse de doctorat : « En réalité, Prudence Heward n'est pas la seule à affubler ses jeunes modèles d'une intensité expressive notable. » (Voir PAGEOT 2003, p. 36.) Ainsi, d'autres peintres de l'époque se sont eux aussi intéressés à l'expressivité des portraiturés. Ce fait avait été relevé quelques années auparavant par Esther Trépanier. Celle-ci nous mentionne que Heward, Holgate et Torrance Newton s'intéressent à la représentation des traits psychologiques des portraiturés (voir TRÉPANIÉ 1998, p. 229). Pour notre part, nous considérons que cet intérêt pour le portrait psychologique peut aussi s'appliquer au travail de Smith. D'ailleurs, Pageot note aussi la « puissance expressive » des portraits d'enfants réalisés par Smith durant la période de l'entre-deux-guerres. (PAGEOT 2003, p. 55.)

²⁶¹ TRÉPANIÉ 1997 (C), 1997, p. 18.

²⁶² Nous faisons ici plutôt référence à une production plus privée de Torrance Newton, bien que plusieurs de ses portraits de commande puissent aussi être pris en considération.

²⁶³ BRAIDE 1980, p. 18.

des principales caractéristiques de sa production²⁶⁴. Il n'est donc pas rare de percevoir chez ses modèles une profonde détresse, une tristesse ou l'expression d'un certain mal de vivre. Nous pensons ici notamment à ses *Fille au teint foncé* et *Fille à la fenêtre* que nous avons analysés dans les chapitres précédents. Dans d'autres cas, l'artiste s'attarde plutôt sur leur force de caractère et leur volonté. Ici, nous citerons à titre d'exemple les portraits *Rollande*, *Fille sous un arbre* et *Femme au bord de la mer*. En fait, le véritable sujet de la peinture d'Heward est sans aucun doute le rendu des sentiments, et même, de la personnalité de la portraiturée. Ces observations sont d'ailleurs corroborées par l'artiste torontoise Isabel McLaughlin. Celle qui a été une proche amie de Prudence Heward établit elle aussi une distinction entre le portrait et l'art de sa collègue. Dans le cadre d'une entrevue pour le documentaire *By Woman's Hand*, McLaughlin confie à la réalisatrice Pepita Ferrari :

*I think she was an absolutely outstanding character painter, not a portrait painter. I feel quite certainly in my own mind that portrait painters have to please their subjects. And I just felt that Prue's interpretation would be her own and if it didn't please the people, well that could be bad but that wasn't the important thing. The important thing was that she painted the way she felt*²⁶⁵.

Tout comme Braide l'avait fait quelques années auparavant, McLaughlin insiste sur la distinction primordiale qui se doit d'être faite entre le portrait traditionnel et la représentation de la figure humaine telle que nous le propose son amie. McLaughlin insiste ici sur le point suivant : Prudence Heward s'intéresse au caractère de celui qu'elle peint. L'artiste transpose donc sur la toile l'image de la personne qui se trouve devant elle telle qu'elle la conçoit. À l'instar de McLaughlin, Luckyj soulève que toute la force des portraits de Heward réside dans le fait que l'artiste s'éloigne considérablement du portrait traditionnel qui demande souvent à la peintre de flatter

²⁶⁴

Voir notamment REID 1988, p. 194, FERRARI 1994, et PRAKASH 2003, p. 104.

²⁶⁵

FERRARI 1994.

son client. Pour Heward, l'important est de peindre selon sa propre vision et c'est ainsi qu'elle en est venue à créer quelques-uns des portraits d'ordre psychologique que Luckyj classe parmi les tableaux de ce genre les importants de l'art canadien²⁶⁶.

4.2.2.2 Liliat Torrance Newton

Nous retrouvons aussi plusieurs exemples d'œuvres à caractère plus personnel dans la production de Liliat Torrance Newton. À travers elles, l'artiste s'intéresse à l'aspect humain qui se dégage du portrait. C'est ainsi que dans un catalogue dédié à Torrance Newton, l'historienne de l'art Barbara Meadowcroft nous parle de l'intérêt de la portraitiste pour les relations humaines.

Newton s'intéressait vraiment aux personnes. [...] Son succès en tant que portraitiste s'explique tout autant par ses rapports avec ses sujets qu'avec la virtuosité de son art. Elle aimait parler avec ses sujets pendant qu'elle peignait. La vie qui se dégage de ses portraits tient à l'enthousiasme qu'elle prenait à découvrir ses sujets dont bon nombre sont devenus ses amis²⁶⁷.

Il importe donc à Torrance Newton de bien connaître son modèle avant de transposer son image sur la toile. L'intimité qui se crée entre l'artiste et le portraituré se reflète dans ses tableaux. Meadowcroft ajoute que « [d]ans ses meilleurs portraits, elle parvient à évoquer l'individualité du sujet tout en faisant valoir son intérêt marqué pour les personnes²⁶⁸. » Torrance Newton explore donc elle aussi l'intimité et la subjectivité à travers son art, et ce, plus particulièrement dans une production plus personnelle : c'est surtout dans les portraits des gens de son entourage que ceci se remarque le plus. Soulignons ici que de nombreux historiens de l'art, dont Dorothy

²⁶⁶ LUCKYJ 1983, p. 35.

²⁶⁷ MEADOWCROFT 1995, p.16.

²⁶⁸ MEADOWCROFT 1995, p. 17.

Farr, Charles C. Hill, Joyce Millar et Jacques de Roussan²⁶⁹ s'entendent pour dire que les meilleurs portraits peints par Torrance Newton sont ceux de ses amis et des membres de sa famille²⁷⁰. Nous pouvons ici citer à titre d'exemple des tableaux tels que *Winkie* (fig. 22) et *My Son* (fig. 48). À travers ces œuvres, Torrance Newton nous présente son fils à deux moments distincts de sa vie. Dans le premier tableau, Francis Forbes Newton est âgé de trois ans²⁷¹ alors que dans *My Son*, Torrance Newton peint le portrait de son fils à la fin de son adolescence. Lorsque nous comparons les deux toiles, nous constatons que l'innocence de l'enfant contraste avec la maturité, la fierté et l'assurance dont fait preuve Francis Forbes quelque treize années plus tard. Ceci s'explique en partie par le fait que l'artiste nous propose ici une vision toute personnelle et maternelle de son fils et qu'elle nous le présente tel qu'elle le voit et le connaît à ces deux moments de sa vie.

Il importe aussi de préciser que même le portrait de commande de Liliás Torrance Newton est empreint de subjectivité. La peintre accorde beaucoup d'importance aux poses décontractées et à la transposition sur la toile des traits de caractères de ses modèles. Ceci permet à Torrance Newton de représenter un individu à la personnalité bien définie. Comme le souligne Joyce Millar, « *Newton's psychological portraits, which employ innovative compositional arrangements and color choices to delineate her sitter's character, created a new look in "official" portraiture*²⁷². » En fait, ce qui caractérise surtout les portraits de commande de Torrance Newton, c'est la grande humanité dont ils sont empreints et qu'ont soulevé des auteures telles que Dorothy Farr et Natalie Luckyj²⁷³.

²⁶⁹ Voir FARR 1981, p. 19, HILL 1975, p. 40, MILLAR 1992, p. 4 et DE ROUSSAN 1982, p. 70.

²⁷⁰ Voir HILL 1975 et p. 40, ROUSSAN 1982, p. 70.

²⁷¹ Le fils de Torrance Newton est né en 1926.

²⁷² MILLAR 1992, p. 4.

²⁷³ FARR / LUCKYJ 1975, p. 4.

4.2.2.3 Jori Smith

Enfin, nous nous attarderons aux portraits de Jori Smith puisque les figures d'enfants peintes par l'artiste durant les années 1930 sont généralement teintées de mélancolie et d'une grande tristesse. En d'autres termes, les émotions y sont bien présentes et ces portraits se distancient de la conception traditionnelle du sujet. La peintre ne présente pas l'image d'un enfant enjoué ou affairé à des activités enfantines. Au contraire, leurs mines sont à la fois graves, pensives et parfois même renfrognées²⁷⁴. Smith nous propose donc une image différente de l'enfant et c'est là un des intérêts de sa peinture. De manière générale, ces jeunes à la mine sérieuse ne sourient pas et ne regardent pas le spectateur. Il est même possible d'affirmer que leurs visages s'apparentent plus à des figures adultes puisqu'une certaine maturité précoce les habite. Pour sa part, Barbara Meadowcroft va jusqu'à parler de la sagesse des fillettes peintes par Jori Smith, qui « [...] comprennent déjà le sort qui les attend en tant que femme²⁷⁵. » Sans aller jusqu'à émettre un constat semblable à celui de Meadowcroft, un constat que nous jugeons d'ailleurs quelque peu exagéré, nous sommes d'avis que les portraits d'enfants peints par Smith – tout comme les œuvres de Heward et de Torrance Newton – témoignent d'une sagacité indéniable. Celle-ci a sans doute été acquise prématurément par les modèles de Smith compte tenu des diverses difficultés vécues au temps de la Crise économique. Comme le mentionnent les auteurs du catalogue *Images de Charlevoix : 1784-1950* :

[u]ne profonde humanité anime les portraits de Jori Smith et ses descriptions reflètent sa sensibilité et la conscience qu'elle avait des conditions de vie des gens qu'elle côtoyait à cette époque. Plusieurs de ses premiers portraits sont empreints d'émotion. Il transmettent la beauté intérieure que révèle le regard souvent pénétrant et toujours

²⁷⁴

Ceci est valable pour les trois artistes ici étudiées.

²⁷⁵

MEADOWCROFT 1993, p. 1.

intelligent des modèles : une beauté simple, façonnée par la connaissance des dures réalités de la vie²⁷⁶.

Cependant, nous croyons que la sagesse qui se dégage de certains des portraits peints par Smith est aussi imputable aux expériences vécues par l'artiste. En effet, nous croyons que, compte tenu que Smith a habité durant de longues périodes dans plusieurs villages de Charlevoix, ses séjours ont teinté tant la conception qu'elle se fait des habitants de la région que la représentation qu'elle en fait sur la toile. En effet, la peintre peint souvent le visage des gens qu'elle côtoie régulièrement et qu'elle apprécie beaucoup²⁷⁷. Nous pouvons illustrer l'intérêt réel de Smith pour ceux qui peuplent son univers quotidien et toute la subjectivité qui émane des portraits de Smith par l'analyse d'une œuvre intitulée *Rose Fortin* (1935) (fig. 49). L'aspect de la toile est plutôt sobre : l'enfant est peinte jusqu'au buste, elle est assise sur une chaise de bois et l'arrière-plan est dépouillé. Les vêtements de la fillette sont simples et seule une petite boucle vient orner sa courte chevelure. Rose Fortin ne sourit pas et son visage est quasi impassible. Comme le souligne Meadowcroft, « Smith explique qu'elle a souvent été frappée par la tristesse latente qui marquait le visage des enfants²⁷⁸. » Nous comprenons d'emblée que cette caractéristique est bel et bien présente dans le portrait de Rose Fortin et que celui-ci est donc un exemple typique de la production artistique des années 1930. Seul le regard de l'enfant est expressif et il contraste avec la sobriété du dessin et de la composition. En fait, ce regard est envoûtant et il s'agit du principal intérêt du tableau. Ses yeux laissent entrevoir de la maturité précoce dont fait état Meadowcroft dans *Redécouvrir Jori Smith, œuvres choisies : 1932-1993*. Les petits êtres peints par Smith semblent donc avoir une expérience directe des difficultés quotidiennes, faisant d'eux de jeunes

²⁷⁶ BAKER / DUBÉ / TREMBLAY 1981, p. 46.

²⁷⁷ Nous référons une fois de plus notre lecteur aux mémoires de l'artiste, *Charlevoix County*, dans lesquels Smith traite de maintes anecdotes de sa vie là-bas, notamment dans les villages de Saint-Urbain, de La Décharge et de La Misère. (Voir SMITH 1997.)

²⁷⁸ MEADOWCROFT 1993, p. 2.

adultes avant le temps. Cependant, ce qui est le plus frappant, c'est la résignation que l'on peut déceler dans leur regard. À ce sujet, les auteurs de *Images de Charlevoix : 1784-1950* ont dit que ces portraits évoquent bien toutes les émotions et la maturité précoce de ces enfants peints par Smith : « [s]es portraits d'enfants dégagent une impression d'innocence mêlée de sagesse générée par une claire vision des choses exempte des affectations de la société²⁷⁹. » Il est cependant permis de croire que si Smith se plaît à représenter des enfants lucides et conscients des tourments de leur temps, c'est parce qu'en peignant ces figures, elle atteste elle-même des difficultés financières dont elle est à la fois témoin et victime dans les années 1930.

En considérant la composition de *Jeune fille* (1940) (fig. 50), nous remarquons que celle-ci est tout aussi simple que celle de *Rose Fortin*. Il s'agit une fois de plus d'un fond neutre et dans ce cas-ci, l'enfant est peinte jusqu'à la taille. Cependant, la fillette est plus richement vêtue que la petite Fortin. *Jeune fille* ayant été réalisé en 1940, le contexte de production n'est plus tout à fait le même puisque la situation économique est moins précaire qu'elle ne l'est au milieu des années 1930, au moment où Smith croque le portrait de Rose Fortin. Néanmoins, l'œuvre est réalisée dans un contexte tout aussi troublé, soit au commencement de la Seconde Guerre mondiale. Son attitude ressemble beaucoup à celle adoptée par Rose Fortin quelque cinq ans auparavant. L'enfant ne sourit pas et il se dégage du tableau une impression de triste résignation. Cette fois, le regard est fuyant et la jeune fille ne semble même pas porter attention au spectateur. Malgré tout, ses yeux et son visage traduisent une tristesse et la petite semble perdue dans ses pensées.

²⁷⁹ BAKER / DUBÉ / TREMBLAY 1981, p. 46. Nous reviendrons sur cette expression de la maturité un peu plus loin dans le présent chapitre.

4.2.3 Mise en œuvre de procédés techniques permettant l'expression de l'intimité

Lorsque nous survolons les œuvres de Heward, de Torrance Newton et de Smith, nous remarquons que toutes trois usent de procédés techniques qui visent à intensifier l'aspect intimiste de leurs portraits. Que ce soit par l'absence de profondeur ou par l'usage de cadrages serrés, nous comprenons que les trois artistes désirent créer un rapprochement entre le spectateur et le portraituré. En agissant de la sorte, ces peintres parviennent à exprimer sensibilité et intimité, proposant ainsi une interprétation moderne du portrait.

Nous nous attarderons tout d'abord à l'absence de profondeur qui caractérise une bonne part de la production de portraits Heward, de Torrance Newton et de Smith. En effet, le trio d'artistes privilégie le recours à un fond neutre dans plusieurs de leurs portraits. Ceci est encore plus vrai lorsque nous pensons à la production de Smith et, dans une certaine mesure, à celle de Torrance Newton. Pour sa part, Jori Smith isole de manière quasi systématique ses personnages dans un univers clos. En dénudant ainsi l'arrière-plan, les trois peintres recentrent l'attention du spectateur sur l'objet principal de la composition, c'est-à-dire la figure humaine.

Heward propose d'allier portrait et paysage dans la grande majorité de ses tableaux, bien qu'il lui arrive aussi d'opter pour un fond neutre, comme c'est le cas dans *Ann* (1942). Dans ce tableau, l'arrière-plan est vert et le coup de pinceau est apparent, ce qui accentue la planéité du support. Chez Heward, il peut arriver que le paysage manque aussi souvent de clarté et l'environnement dans lequel se trouve le protagoniste n'est pas toujours aussi bien défini que celui de *Fille sur la colline* (fig. 38) ou celui de *Rollande* (fig. 11). Nous pensons ici à des tableaux tels que *Pensive Girl*, *Autumn (Girl With an Apple)* (fig. 5) et *Sarah Eliot* (fig. 44). C'est sur ce dernier exemple que nous nous pencherons maintenant.

Dès le premier coup d'œil, le spectateur comprend que la dénommée Sarah, qui est représentée de la tête au buste, se trouve à l'extérieur. Il en est ainsi puisque le vert derrière l'enfant peut être associée à un espace gazonné et nous pouvons voir une toute petite portion du grillage d'une clôture au haut de la toile. Cependant, le geste est rapide et la perspective est rabattue, ce qui vient bloquer l'espace. En ce sens, l'œuvre intitulée *Sarah Eliot* manque de profondeur de la même manière que les portraits placés dans un intérieur fermé peint par Torrance Newton et Smith.

D'ailleurs, dans les œuvres de ces dernières, le fond est parfois neutre et coloré, comme c'est le cas du *Portrait d'Olive Gillson* (fig. 26) ou de l'*Autoportrait* (fig. 3) de Torrance Newton. Cette tactique réduit la profondeur de champ et permet de reporter toute l'attention sur le personnage représenté sur la toile. D'autres fois, l'arrière-plan n'est pas entièrement neutre, comme dans *Dame en noir* (fig. 18). Cette œuvre propose un arrière-plan structuré par une alternance de plages colorées jaunes et noires. Le résultat est toutefois le même puisque, une fois de plus, l'espace est bloqué et l'artiste a tout mis en œuvre afin de retenir l'attention du spectateur sur le premier plan, soit la figure humaine. Enfin, notons que dans la majorité des cas, Jori Smith place son protagoniste dans un lieu qui n'est pas identifiable par le spectateur puisqu'aucun élément externe ne vient compléter le décor sauf, parfois, la chaise sur laquelle siège le personnage, ce qui accentue le caractère intime de la scène.

Nous pouvons ici citer à titre d'exemple *L'ennui* (1937) (fig. 51), dont le fond est constitué de coups de pinceaux empreints d'une forte gestualité. En choisissant d'isoler ainsi l'enfant, Smith fait en sorte d'amener le regard du spectateur à se poser sur la figure humaine. Par le fait même, l'artiste centre aussi l'attention du regardant sur l'émotion véhiculée par le tableau, l'ennui. Ce sentiment n'est toutefois pas transmis uniquement par l'isolement de la figure. En plus d'être rappelé par le titre de la toile, cette mélancolie est perceptible dans chaque élément de la composition : le regard et le visage de l'enfant, l'inclinaison de sa tête et la contorsion du corps sont autant d'exemples qui aident le spectateur à comprendre l'état d'esprit dans lequel se trouve le petit garçon.

Le lieu souvent impossible à identifier dans lequel se trouvent les portraiturés n'est certes pas le seul moyen dont usent les trois peintres pour accentuer l'impression d'intimité qui se dégage de leurs œuvres. Le plan rapproché joue également un rôle primordial dans l'art du trio d'artistes puisque chacune multiplie cadrages serrés et ceux-ci favorisent une relation d'intimité entre les protagonistes et le spectateur. Par exemple, la fillette dans *Sarah Eliot* est représentée dans un plan rapproché qui, combiné avec la perspective rabattue, accentue l'impression de proximité, et donc, d'intimité qui se dégage de l'œuvre. Il en va de même pour le portrait de *Pauline Simard* (v. 1940-1942) (fig. 52) réalisé par Smith. Tout l'espace de la composition est occupé par la jeune fille qui est présentée ici jusqu'à la taille. L'attention est donc concentrée sur Pauline Simard et plus encore sur ses grands yeux expressifs. Ceci est d'ailleurs accentué par le fait qu'il ne semble pas y avoir de profondeur de champ entre l'enfant et l'arrière-plan.

Chacun des procédés techniques dont nous faisons ici mention permet de mettre l'accent sur les traits psychologiques du portraituré. En agissant de la sorte, les trois peintres tentent de mettre en évidence les émotions qui habitent celui qui est représenté sur la toile. Compte tenu qu'elles sont des artistes modernes, elles démontrent un intérêt pour la représentation de la figure humaine en s'intéressant aux traits psychologiques des portraiturés. Il est d'ailleurs à noter que les titres mêmes des tableaux participent de cette réalité. En choisissant de titrer leurs portraits en usant du prénom ou du nom complet des personnes représentées, Heward, Torrance Newton et Smith font en sorte que celles-ci ne sont plus considérées comme des figures anonymes. Il s'agit plutôt d'individus particuliers que nous pouvons facilement identifier : Sarah Eliot, Olive Gillson, Rose Fortin ou Pauline Simard ne sont donc pas des personnages stéréotypés, mais de portraits de gens existant bel et bien. Cette proximité se ressent aussi dans les portraits « anonymes » peints par Heward. Nous pensons ici aux intitulés plus génériques dont use si souvent l'artiste pour désigner le sujet de ses œuvres, notamment le terme « fille » (« *girl* »). Il est

possible de citer à titre d'exemple *Fille sur la colline*, *Fille au teint foncé* ou *Fille du fermier*. L'expressivité de ces « filles » est telle et leur caractère est si bien défini que nous comprenons rapidement que Heward ne s'est pas contentée de proposer un « portrait » quelconque, mais qu'il s'agit bel et bien d'une de ces « figures » véritables dont parlait McLaughlin et Braide. Ceci est aussi le cas de la modèle de *Nude in a Studio* de Torrance Newton puisque la protagoniste est représentée affichant un air déterminé et une personnalité bien définie.

Suite à ces considérations concernant l'expressivité des portraits, nous comprenons que le caractère personnel de ces œuvres revêt une grande importance. Les toiles de Heward, de Torrance Newton et de Smith mettent en scène un particulier et c'est pourquoi nous sommes d'avis qu'il est possible d'associer ces tableaux à une représentation intime du sujet. Ceci n'est toutefois pas le cas d'œuvres telles que celles proposées par les membres du Groupe des Sept. Les œuvres du groupe torontois mettent en scène des grands espaces à la fois sauvages et dépeuplés et, conséquemment, celles-ci n'induisent pas la notion d'intimité comme c'est pourtant le cas de la représentation du corps humain. En effet, ces paysages sont plus génériques et ils impliquent nécessairement une certaine distance avec celui qui les observe, ce qui n'existe pas lorsqu'il est question de figure humaine²⁸⁰. En d'autres termes, la nature peinte par les membres du Groupe des Sept est constituée de grands espaces impersonnels alors que la figure humaine permet de poser un regard sur une personne humaine et sur l'intimité. En s'intéressant à une représentation plus personnelle de l'être humain, le trio d'artistes s'approprie le domaine privé. En effet, la figure humaine implique une prise de contact entre le protagoniste et le spectateur,

²⁸⁰ Cependant, tous les paysages canadiens peints durant la période de l'entre-deux-guerres ne peuvent pas systématiquement être associés au domaine public. Ainsi, comme nous avons pu le voir précédemment, des artistes préfèrent souvent peindre une nature plus accessible que celle qui se révèle après de longues expéditions. C'est entre autres le cas de Heward et de Smith qui optent toujours pour les paysages des campagnes environnantes, celles qu'elles connaissent et qui leurs sont faciles d'accès. Ce paysage est plus personnel et il va même jusqu'à être imprégné de l'intimité que nous retrouvons dans la représentation du corps. Enfin, il ne faut pas oublier que les artistes du Beaver Hall allient bien souvent paysage et figure humaine.

surtout lorsque les œuvres sont intimistes et qu'elles sont empreintes de subjectivité comme c'est le cas ici. En fait, la représentation de la figure humaine, telle que pratiquée durant les années de l'entre-deux-guerres, témoigne de l'expression d'une sensibilité certaine. Ceci est encore plus vrai lorsqu'il est question du nu puisque ce type de production se veut encore plus personnel. En effet, la représentation du corps dénudé est synonyme de proximité et ces œuvres sont bien souvent réservées à un public restreint et non à une diffusion à grande échelle.

La discussion ici menée nous permet de dire que l'art de Prudence Heward, de Liliat Torrance Newton et de Jori Smith est indéniablement marqué par un caractère privé. Tout au long du présent chapitre, nous nous sommes penchée sur l'intimité qui se dégage des portraits peints tant par Heward que par Torrance Newton et Smith. Cette dimension correspond d'ailleurs à l'une des caractéristiques de la modernité picturale canadienne. En étudiant le contexte particulier de la Crise économique, nous avons compris que cette conjoncture sociale a permis une recrudescence de l'intérêt porté à la représentation de l'être humain. Par la suite, notre analyse du travail du trio d'artistes, nous a permis de constater que le portrait permet à Heward, à Torrance Newton et à Smith non seulement d'exprimer leur intérêt pour l'homme en général, mais aussi leur bonne compréhension de la condition humaine. Aussi, toutes trois s'efforcent de renforcer l'intimité qui se dégage de leurs tableaux par divers moyens. Enfin, nous tenons à réitérer que ceux-ci, puisqu'ils sont empreints d'une grande subjectivité et d'une intimité indéniable, proposent donc une compréhension de la modernité qui diffère de celle des tenants du paysage qui valorisent les représentations des grands espaces inhabités.

CONCLUSION

Nous avons cherché ici à mesurer la participation de Prudence Heward, de Lillias Torrance Newton et de Jori Smith à l'élaboration de la modernité picturale canadienne. À la lumière des arguments et des observations soulevés, nous pouvons affirmer que ces artistes ont joué un rôle significatif dans le développement d'une peinture moderne. En effet, chacune d'elle s'est intéressée entre 1920 et 1948 au traitement moderne de la figure humaine, au moment où ce thème était l'un des sujets principaux de l'entre-deux-guerres.

Il semble essentiel de revenir sur le concept de modernité et, surtout, de rappeler les particularités propres à celle qui s'est développée au pays durant la première moitié du XX^e siècle. C'est principalement à l'aide des études faites par Esther Trépanier au cours des dernières années que nous avons dressé le portrait de cette modernité, dans le cadre de notre premier chapitre. C'est donc tout d'abord en différenciant les contextes canadien et européen que nous avons pu cerner les caractéristiques de la modernité d'ici. Ainsi, bien que les peintres canadiens se soient inspirés de la scène artistique européenne et qu'ils aient intégré à leur art certaines des esthétiques issues de l'avant-garde²⁸¹, les artistes d'ici poursuivent une trajectoire qui leur est propre. L'art canadien des années 1920-1940 est marqué par le recours à un coup de pinceau libre et expressif, de couleurs vives et parfois même presque arbitraires. La subjectivité est elle aussi explorée par les peintres canadiens puisque l'expression des sentiments et de l'intimité leur permettent notamment de se distancier d'un art académique. Bref, il s'agit là d'autant d'exemples que nous retrouvons chez Heward, Torrance Newton et Smith. Nous constatons aussi que les trois peintres se sont impliquées au sein de diverses associations d'artistes qui ont vu

²⁸¹ Nous pensons ici notamment à l'influence majeure de l'artiste Paul Cézanne sur les arts canadiens. De même, il faut rappeler l'importance de l'impressionnisme et du postimpressionnisme chez les peintres canadiens se réclamant d'une certaine modernité.

le jour dans la première moitié du XX^e siècle et qui comptent parmi les plus importants groupes artistiques progressistes de la période. Ceci nous a permis de comprendre l'engagement que les trois femmes témoignent à un art libéré des contraintes académiques puisque chacun des regroupements dont il a été ici question est reconnu pour sa participation active à la modernité canadienne. En effet, des groupes tels que le Beaver Hall Group, le Eastern Group of Painters et la Société d'art contemporain, pour ne nommer que ceux-ci, ont permis à Heward, à Torrance Newton et à Smith d'exposer leurs œuvres, à une époque où il est difficile pour un artiste moderne de trouver les plateformes idéales pour présenter publiquement son art²⁸². En somme, ces regroupements et leurs membres ont joué un rôle essentiel pour le développement de la modernité. De même, il semblerait que l'une des principales visées de ces groupes était d'aider les artistes d'allégeance moderne à unir leurs forces afin de promouvoir des esthétiques avant-gardistes auprès du public canadien.

Dans un deuxième temps, grâce à l'analyse d'œuvres réalisées par Heward, par Torrance Newton et par Smith, nous avons constaté que la figure humaine constitue l'un des thèmes idéaux afin d'explorer les esthétiques modernes en vigueur au Canada durant cette période. C'est ainsi que les trois peintres sont influencées notamment par les leçons cézanniennes et que des traces de manifestations modernes peuvent être décelées dans leur art, telle que l'usage de couleurs vives. Nous pensons ici à des œuvres telles que *La Fille du fermier* et *Martha* puisque le tableau de Heward témoigne d'une palette chaude et expressive, et que celui de Torrance Newton démontre l'intérêt de la peintre pour Cézanne, alors qu'elle géométrise les formes représentées. Enfin, il faut rappeler que Smith privilégie généralement une large ligne contour et que le geste est bien visible dans ses toiles, comme c'est le cas pour *La communiant*e et pour *Rose Fortin*.

282

Voir HILL 1975, p. 11, FARR 1981 p. 15 et MEADOWCROFT 1999, p. 14.

Par la suite, nous nous sommes penchée sur la représentation du nu puisqu'il s'agit d'un thème moderne et parce que les trois peintres s'y sont intéressées durant leur carrière. Nous avons compris que les principes plastiques modernes sont aussi explorés lorsque les peintres peignent des figures dévêtues puisqu'une fois de plus, elles usent, par exemple, d'une palette dynamique. Bien que nous retrouvions un plus grand nombre de nus dans les productions de Heward et de Smith, le grand nu peint par Torrance Newton dans les années 1930 se doit d'être pris en considération. Celui-ci, en plus d'intégrer des principes esthétiques modernes, présente une femme animée par une grande force. Nous avons pu voir que ceci était aussi le cas pour les nus réalisés par Heward et pour *Nu aux longs bas* de Smith et nous avons soutenu que c'est grâce à la représentation du nu que le trio d'artistes a exploré une nouvelle manière de représenter en peinture le corps de la femme. Heward, Torrance Newton et Smith proposent donc une image moderne de la femme puisque celle-ci, bien que dévêtue sur la toile, présente des traits de caractère apparents qui l'éloignent de la représentation d'une simple enveloppe charnelle dépourvue de caractère, comme ont pu le faire des artistes tels qu'Edwin Holgate, par exemple.

Malgré l'importance indéniable de la représentation du corps dans l'art moderne, le paysage demeure encore et toujours, durant cette période, l'un des thèmes dominants de la peinture canadienne. Ainsi, bien que nous nous soyons surtout attardée à la représentation de la forme humaine dans le cadre de nos deux premiers chapitres, nous reconnaissons que le paysage revêt une grande importance pour la peinture moderne canadienne, et ce, principalement durant les années 1920. Encore aujourd'hui, il semble que les paysages, plus particulièrement ceux des membres du Groupe des Sept, soient synonymes de la quintessence de l'art moderne des années 1920-1940. Néanmoins, nous avons remarqué que la représentation de la figure humaine gagne elle aussi en importance à cette même époque. D'ailleurs, des artistes telles que Heward et Torrance Newton ont proposé d'allier les deux thèmes

les plus importants par le mariage du paysage à la figure humaine. C'est le cas notamment de *Fille sur la colline* qui a valu un prix Willingdon à Heward.

Nous avons aussi constaté que la simple représentation de la figure humaine gagne en popularité dès le début des années 1930. Il est vrai que le contexte particulier de la Crise économique a contribué à recentrer l'intérêt des artistes sur l'être humain. Les études de Charles Hill, d'Édith-Anne Pageot et d'Esther Trépanier portent d'ailleurs leur attention sur le fait que la figure humaine permet aux artistes de l'entre-deux-guerres, en Europe comme au Canada, d'explorer la modernité picturale. C'est ainsi que le portrait antérieur au XX^e siècle se différencie de celui des années 1930 : durant cette décennie, la subjectivité est omniprésente dans les œuvres du genre. Par exemple, des représentations de personnages humanisés, et non plus stéréotypés, ont supplanté les portraits plus conventionnels des membres du clergé, du gouvernement ou encore, des familles bourgeoises les plus influentes du Canada. Cependant, il ne s'agit pas de sous-entendre que les débuts de la modernité sont synonymes de l'abandon du portrait plus « traditionnel » puisque le portrait de commande demeure populaire durant la première moitié du XX^e siècle, certaines des œuvres de Liliat Torrance Newton en étant les meilleurs exemples. Néanmoins, il est évident que la figure humaine a subi de grands changements au cours de la période qui nous intéresse. C'est d'ailleurs ce que nous avons mis en lumière dans le cadre du présent mémoire, notamment en nous intéressant au caractère privé que revêtent certains des portraits de cette époque. La question de l'intimité a donc orienté notre réflexion dans le cadre de notre quatrième chapitre. Grâce à l'analyse formelle de quelques-uns de leurs tableaux nous avons pu voir que plusieurs des portraits que nous proposons Heward, Torrance Newton et Smith sont empreints d'un aspect intimiste. Par exemple, les trois peintres usent abondamment du plan rapproché ou du fond neutre, deux tactiques qui permettent de mettre l'accent sur le portraituré et sur les émotions véhiculées par son portrait. Bref, nous avons pu voir que la représentation du corps implique une notion d'intimité : nous pouvons ici penser aux

portraits d'ordre psychologique que nous proposent Heward, Torrance Newton et Smith.

Enfin, il importe de rappeler ici que les études féministes ont grandement influé sur la constitution de notre pensée et que celles-ci nous ont permis d'appréhender notre sujet de manière différente. Nous sommes toutefois consciente que, bien que nous nous soyons penchée sur les concepts élaborés par Linda Nochlin, Griselda Pollock et Rozsika Parker, nous n'avons pas toujours traité de ces théories de manière directe dans notre mémoire. Cependant, elles ont néanmoins guidé notre manière d'aborder notre sujet d'étude, en ce sens que nous avons ici voulu évaluer l'apport de trois artistes à l'art moderne canadien, et ce, sans s'attarder uniquement au fait qu'elles sont des femmes.

Nous savons qu'une telle affirmation nous éloigne des intentions que nous avions lorsque nous avons amorcé le présent mémoire. Il est vrai qu'au départ, nous nous sommes intéressée à Heward, Torrance Newton et Smith suite à lecture d'un énoncé de Trépanier stipulant qu'il existait un manque flagrant de documentations et d'études portant sur les femmes artistes modernes²⁸³. Nous en étions alors venue à nous demander si le trio d'artistes avait été négligé par les historiens de l'art d'ici parce qu'il s'agissait de femmes. Cependant, nos recherches nous ont permis de constater que les trois artistes sont à la fois respectées et appréciées par les institutions et les historiens de l'art. Nous pensons aussi aux conclusions auxquelles sont arrivées notamment Nathalie Fortin, Natalie Luckyj, France St-Jean et Esther Trépanier²⁸⁴, alors qu'elles se sont attardées à la réception critique des artistes

²⁸³ TRÉPANIÉ 1997 (A), p.78.

²⁸⁴ FORTIN 2007, LUCKYJ 1986, ST-JEAN 1999, TRÉPANIÉ 1997 (A) et TRÉPANIÉ 1997 (B). Fortin et St-Jean se sont intéressées à la réception critique de femmes artistes dans le cadre de leur mémoire. La première propose une étude succincte de la réception critique de Heward et de quelques autres femmes membres de la Société d'art contemporain. Pour sa part, St-Jean se consacre entièrement à la réception critique de cinq femmes artistes – dont Heward, Torrance Newton et Smith – durant la période de l'entre-deux-guerres. Pour ce faire, l'étudiante a dépouillé une sélection de quotidiens montréalais de langue française et elle étudie les commentaires publiés années après années dans chacun de ces journaux témoins. St-Jean se distingue donc de Fortin puisque cette dernière ne s'attarde pas qu'à la réception critique d'artistes femmes. En effet, l'étudiante traite de la réception

québécois modernes. Nous avons alors compris qu'il ne s'agissait pas de déterminer si Heward, Torrance Newton et Smith étaient des peintres modernes reconnues, mais plutôt d'évaluer leur apport à ladite modernité, aussi avons-nous décidé de réorienter notre pensée.

Au fil de nos lectures, nous nous sommes rapidement aperçue que, de manière générale, le trio d'artistes a été reçu favorablement. Ainsi, la fortune critique des trois peintres nous oblige à admettre que, même s'il reste encore aujourd'hui beaucoup à faire afin de mieux faire connaître leur art, elles ne sont pas pour autant totalement ignorées ou dépréciées. En effet, elles sont de plus en plus reconnues pour leur talent et leur art – quoiqu'un peu timidement. Depuis le milieu des années 1970, nous constatons que les historiens de l'art s'intéressent de plus en plus aux œuvres de ces trois peintres et qu'ils croient en la force et en la qualité de leur art²⁸⁵.

Par exemple, les études sur Prudence Heward sont de loin les plus nombreuses et la force inhérente de ses portraits est souvent commentée. Noël Meyer mentionne que « *Prudence Heward can be described as a leading light of the Canadian art movement of the 1920s, 30s and 40s*²⁸⁶ », alors que dans son catalogue d'exposition, Natalie Luckyj note l'admiration que l'art de l'artiste suscite chez ses contemporains²⁸⁷. Pour sa part, Dennis Reid croit que Heward est l'une des peintres du Beaver Hall les plus talentueuses, une affirmation que corrobore également Evelyn Walters²⁸⁸. À ce propos, il importe ici de souligner ce que Reid écrit au sujet de *Fille au teint foncé*, dans son *Concise History of Canadian Painting* :

uniquement dans le quatrième chapitre de son mémoire, chapitre intitulé *Reconnaissance des femmes de la Société d'art contemporain par le milieu des arts*.

²⁸⁵ Nous tenons toutefois à rappeler le constat que nous avons posé dans notre introduction. Nous y déplorions effectivement que les auteurs traitent surtout de la biographie de Heward, de Torrance Newton et de Smith. Pour notre part, nous sommes d'avis qu'il est important d'étudier leurs œuvres respectives et c'est ce que nous avons tenté de faire tout au long du présent mémoire.

²⁸⁶ MEYER 2004-2005, p. 124.

²⁸⁷ LUCKYJ 1986, p. 22.

²⁸⁸ Voir REID 1988, p. 193 et WALTERS 2005, p. 51.

*Dark Girl of 1935, although ostensibly a conventional thirties Canadian nude study with its simple seated pose and « outdoor » studio setting, transcends the genre through its gentle revelation of character, its moving sympathetic harmonies, to become one of the most memorable of Canadian portraits*²⁸⁹.

Cette citation permet de relever que l'historien de l'art parle d'un des nus de Heward comme étant rien de moins que l'un des meilleurs portraits de l'histoire de l'art canadien.

En ce qui concerne Liliás Torrance Newton, elle est perçue par plusieurs historiens de l'art d'aujourd'hui comme étant l'un des meilleurs portraitistes de son temps. En effet, des auteurs tels que Luckyj, Meadowcroft et de Roussan²⁹⁰ reconnaissent le talent de l'artiste et la qualité de ses portraits. Dorothy Farr affirme d'ailleurs que Torrance Newton est « [...] *one of the best portrait painters in Canada* [...] »²⁹¹. Enfin, le nombre important de commandes reçues par Torrance Newton témoigne de l'appréciation de ses contemporains pour son travail artistique.

Pour ce qui est de Jori Smith, la modernité de son art a principalement été relevée par Édith-Anne Pageot. Cette dernière mentionne la modernité de la pratique de Smith et son « [...] implication active dans le développement du milieu de l'art moderne montréalais²⁹² [...] ». Pageot insiste également sur la « [...] sensibilité moderne²⁹³ » que l'on peut noter dans l'art de Jori Smith.

Au-delà de ces conclusions, force nous est d'avouer que des études encore plus poussées sur l'art de ces trois peintres se doivent d'être entreprises, et ce, principalement en ce qui concerne Torrance Newton et Smith. Encore aujourd'hui, il y a un manque flagrant de documentation les concernant et, en ce sens, nous sommes en accord avec les propos énoncés notamment par Trépanier sur l'importance de

²⁸⁹ REID 1988, p. 194.

²⁹⁰ LUCKYJ 1983, p. 67, MEADOWCROFT 1999, p. 161-162 et DE ROUSSAN 1982, p. 70.

²⁹¹ FARR 1981, p. 20.

²⁹² PAGEOT 2000, p. 172.

²⁹³ PAGEOT 2000, p. 186.

poursuivre la recherche sur les femmes artistes de la modernité²⁹⁴. Nous sommes consciente que nous aurions pu développer davantage sur l'apport de Heward, de Torrance Newton et de Smith à la modernité picturale de leur pays. Cependant, d'importantes contraintes de temps et d'espace dues aux exigences du présent exercice doivent être prises en considération. Nous espérons toutefois que le présent mémoire a permis de réitérer l'importance des trois peintres pour l'art canadien de l'entre-deux-guerres et nous souhaitons que notre réflexion participe au développement des connaissances sur Prudence Heward, Liliat Torrance Newton et Jori Smith.

En terminant, il nous semble essentiel d'insister sur le point suivant : il ne suffit pas d'étudier la vie et l'art de ces trois femmes, et ce, bien que nous soyons d'avis qu'il reste encore beaucoup à faire dans ce domaine. Il nous semble donc important d'appeler les historiens de l'art à monter des expositions mettant en vedette l'une ou l'autre de ces artistes. Nous nous devons ici de rappeler qu'alors que les dernières expositions consacrées uniquement à Torrance Newton et à Smith se sont déroulées au milieu des années 1990²⁹⁵, celle dédiée au travail de Heward a vu le jour il y a plus de vingt ans²⁹⁶. L'exposition de leurs œuvres, en plus d'encourager l'avancement des connaissances sur leur art, permettrait de faire découvrir Prudence Heward, Liliat Torrance Newton et Jori Smith à un plus vaste public. De même, ces expositions confirmeraient ce qui a été avancé tout au long du présent travail, soit que ces trois peintres ont participé de manière active au développement de l'art moderne de leur pays.

²⁹⁴ Voir TRÉPANIÉ 1997 (A), p.78.

²⁹⁵ Il s'agit l'exposition mise sur pied en 1995 par Barbara Meadowcroft à la Galerie Klinkhoff de Montréal portant sur l'art de Torrance Newton et de celle élaborée par Rosalind Pepall à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia en 1997.

²⁹⁶ Nous pensons ici à l'exposition de Natalie Luckyj, *L'expression d'une volonté : l'art de Prudence Heward*, datant de 1986.

ANNEXES



Fig. 1. HEWARD, Prudence, *Rosaire*, 1935, huile sur toile, 101,5 x 92 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.



Fig. 2. HEWARD, Prudence, *My Caddy*, 1941, huile sur toile, 62,3 x 51,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Fig. 3. TORRANCE NEWTON, Lillas, *Autoportrait*, 1929, huile sur toile, 61,5 x 76,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 4. HEWARD, Prudence, *Femme au bord de la mer*, 1930, huile sur toile, 162,1 x 106,3 cm, Art Gallery of Windsor, Windsor.



Fig. 5. HEWARD, Prudence, *Autumn (Girl With an Apple)*, 1942, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, collection privée.



Fig. 6. TORRANCE NEWTON, Liliastor, *Portrait de Frances Loring*, v. 1937-1947, huile sur toile, 63,4 x 61,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 7. SMITH, Jori, *Lucien*, 1937, huile sur toile, 41 x 30,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



Fig. 8. HEWARD, Prudence, *Fille sous un arbre*, 1931, huile sur toile, 122,5 x 193,7 cm, Art Gallery of Hamilton, Hamilton.



Fig. 9. TORRANCE NEWTON, *Nude in a Studio*, 1935, huile sur toile, 203,2 x 91,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

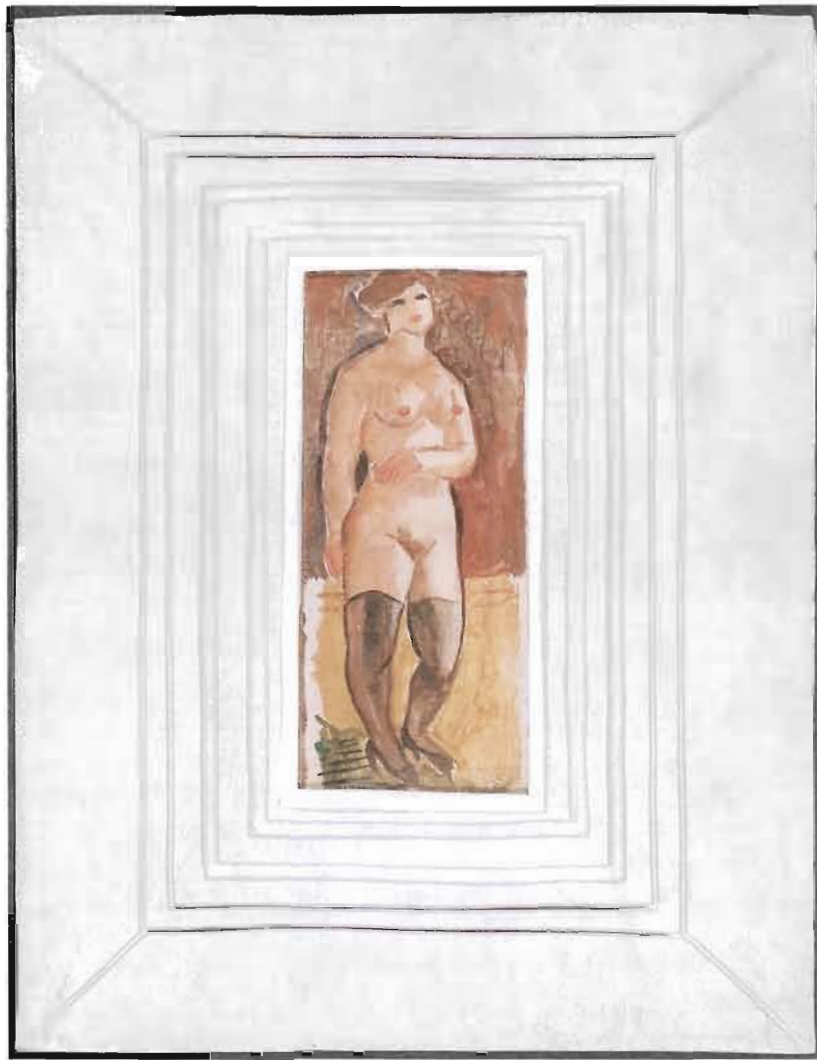


Fig. 10. SMITH, Jori, *Nu aux longs bas*, 1935, huile sur carton, cadre original de linoléum peint, 15,1 x 6,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.



Fig. 11. HEWARD, Prudence, *Rollande*, 1929, huile sur toile, 139,9 x 101,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 12. HEWARD, Prudence, *Jeune indienne*, 1936, huile sur toile, 36 x 30,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.



Fig. 13. HEWARD, Prudence, *La fille du fermier*, 1945, huile sur toile, 61,2 x 51,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 14. SMITH, Jori, *Petite fille en bleu*, 1947, huile sur toile, 61,2 x 51,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



Fig. 15. SAVAGE, Anne, *Collines des Laurentides*, v. 1932-1935, huile sur panneau de bois, 40,5 x 45,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 16. HEWARD, Prudence, *Knowlton, Québec*, 1932, huile sur contre-plaqué, 30,4 x 35,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 17. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Portrait de Louis Muhlstock*, v. 1937, huile sur toile, 63,8 x 61,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 18. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Dame en noir*, 1939, huile sur toile, 91,8 x 71,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.



Fig. 19. TORRANCE NEWTON, *Lilias, Nu*, v. 1926, sanguine sur papier vélin, 104,1 x 62,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 20. SMITH, Jori, *Nu*, 1937, huile sur toile, 41 x 31 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 21. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Portrait d'Ethel Southam* (Mme F.H.Toller), 76,3 x 61,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 22. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Winkie*, 1929, huile sur toile, dimensions inconnues, Musée McCord d'Histoire Canadienne, Montréal.



Fig. 23. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Dennis Gillson à l'âge de 9 ans*, 1931, huile sur toile, 51 x 51 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.



Fig. 24. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Portrait de Lawren Harris*, 1938, huile sur toile, 66,2 x 56,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 25. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Portrait d'A.Y. Jackson*, 1936, huile sur toile, 63,5 x 61,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 26. TORRANCE NEWTON, Liliás, *Portrait d'Olive Gillson*, v. 1930-1940, huile sur toile, 63,5 x 51 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.



Fig. 27. TORRANCE NEWTON, Lillas, *Portrait d'enfant*, 1940, huile sur toile, 54 x 49 cm, Musée d'art de Joliette, Joliette.



Fig. 28. SMITH, Jori, *La communicante*, 1944, huile sur carton entoilé, 60,7 x 50,3 cm, Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 29. HEWARD, Prudence, *Fille au teint foncé*, 1395, huile sur toile, 91,5 x 99 cm, Hart House Art Collection, Université de Toronto, Toronto.



Fig. 30. HEWARD, Prudence, *Hesther*, 1937, huile sur toile, 121,9 x 88,9 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston.



Fig. 31. HEWARD, Prudence, *Fille à la fenêtre*, 1941, huile sur toile, 86,4 x 91,5 cm, Art Gallery of Windsor, Windsor.



Fig. 32. MANET, Édouard, *Olympia*, 1865, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 33. TORRANCE NEWTON, *Lilias, Martha*, 1938, huile sur toile, 76,7 x 61,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



Fig. 34. BROOKER, Bertram, *Figures in Landscape*, 1931, huile sur toile, 60,9 x 76 cm, localisation inconnue.



Fig. 35. BROOKER, Bertram, *Torse*, 1937, huile sur toile, 61,4 x 45,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 36. HOLGATE, Edwin, *Nu dans un paysage*, v. 1935, huile sur toile, 73,1 x 92,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 37. HOLGATE, Edwin, *Nu*, 1930, huile sur toile, 64,8 x 73,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Fig. 38. HEWARD, Prudence, *Fille sur la colline*, 1928, huile sur toile, 101,8 x 94,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 39. TORRANCE NEWTON, *Lilias, Nonnie*, v. 1920, huile sur toile, 66,3 x 56,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 40. MAY, Mabel, *Melting Snow*, v. 1925, 1925, huile sur toile, 91,8 x 101,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 41. HEWARD, Prudence, *Scène de montagne*, 1930-1939, huile sur panneau, 30,5 x 30 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.



Fig. 42. HEWARD, Prudence, *Plant Study*, 1932, huile sur panneau, 30 x 33 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.



Fig. 43. HEWARD, Prudence, *Fille au chandail jaune*, 1936, huile sur toile, 116,2 x 122,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 44. HEWARD, Prudence, *Sarah Eliot*, 1945, huile sur carton entoilé, 60 x 50,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 45. TORRANCE NEWTON, *Lilias, Maurice*, 1939, huile sur toile, 76,8 x 61,6 cm, Hart House Art Collection, Université de Toronto, Toronto.



Fig. 46. SMITH, Jori, *Rose Lavoie*, 1936, huile sur toile, 61,5 x 46,2 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



Fig. 47. SMITH, Jori, *Mme Louisa Tremblay et sa fille*, (non daté), huile panneau, 22,9 x 30,5 cm, Collection Joseph Stratford.



Fig. 48. TORRANCE NEWTON, Liliastor, *My Son*, 1941, huile sur toile, 76,2 x 57,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Fig. 49. SMITH, Jori, *Rose Fortin*, 1935, huile sur toile, 50,8 x 40 cm, collection Talbot Johnson.



Fig. 50. SMITH, Jori, *Jeune fille*, 1940, huile sur toile, 56,2 x 40,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Fig. 51. SMITH, Jori, *L'ennui*, 1937, huile sur toile, 56,2 x 45,9 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.



Fig. 52. SMITH, Jori, *Pauline Simard*, v. 1940-1942, huile sur toile, 54 x 43,8 cm, collection privée.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME 1932 – ANONYME, « Prudence Heward Shows Paintings », *The Gazette*, 27 avril 1932, [n. p.].

AVON 1994 – AVON, Susan, *The Beaver Hall Group and its Place in the Montreal Art Milieu and the Nationalist Network*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1994, 137 f.

AYLEN 1996 (A) – AYLEN, Marielle, *Interfaces of the Portrait: Liminality and Dialogism. Canadian Women's Portraiture Between the Wars*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université de Carleton, 1996, 227 f.

AYLEN 1996 (B) – AYLEN, Marielle, *Making Faces: Canadian Portraiture Between the Wars*, catalogue d'exposition, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 1996, 32 p.

BAKER / DUBÉ / TREMBLAY 1981 – BAKER, Victoria A., Richard DUBÉ et François TREMBLAY, *Images de Charlevoix : 1784-1950*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1981, 178 p.

BAUDELAIRE 1992 – BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche classique », 1992, 528 p.

BERNIER 1999 – BERNIER, Robert, *Un siècle de peinture au Québec : nature et paysage*, Montréal, Les éditions de l'Homme, coll. « regards sur nos plus grands peintres », 1999, 351 p.

BRAIDE 1980 – BRAIDE, Janet, *Prudence Heward (1896-1947): An Introduction To Her Life And Work*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1980, 26 p.

CAMPBELL 2005 – CAMPBELL, James, « Esquisse de la vie et de l'œuvre de Prudence Heward », *Fonds et figures : l'œuvre de Ross Heward*, catalogue d'exposition, Montréal, Centre des arts visuels / Galerie McClure, 2005, p. 33-46.

CAMPBELL 2006 – CAMPBELL, James, « Young Girls and Old Boys: The Art of Prudence Heward and Edwin Holgate », *Border Crossings*, vol. 25, n° 2, juin 2006, p. 68-75.

CLARK 1998 – CLARK, Kenneth, *Le nu*, Paris, Hachette, coll. « pluriel », 1998, tome 1, 398 p.

DAVIS 1973 – DAVIS, Ann, « The Wembley Controversy in Canadian Art », *Canadian Historical Review*, vol. 54, n° 1, mars 1973, p. 48-74.

DE ROUSSAN 1982 – DE ROUSSAN, Jacques, *Le nu dans l'art au Québec*, LaPrairie, M. Broquet, coll. « Rétrospective de l'art », 1982, 223 p.

DIDI-HUBERMAN 1999 – DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999, 149 p.

DUMONT *et al.* 1992 – DUMONT, Micheline *et al.*, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Éditions le jour, coll. « Idéelles », 1992, 646 p.

DUNCAN, Carol, « Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting », *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, sous la dir. de Norma BROUD et Mary D. Garrard, New York, Harper & Row, coll. « Icon Editions », 1982, p. 293-313.

EMENY 1999 – EMENY, Shirley Kathleen, *Plurality and Agency: Portraits of Women by Prudence Heward*, mémoire de Maîtrise, Edmonton, Université d'Alberta, 1999, 169 f.

FARR 1981 – FARR, Dorothy, *Lilias Torrance Newton: 1896-1980*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1981, 31 p.

FARR / LUCKYJ, 1975 – Luckyj, Natalie et Dorothy FARR, *From Women's Eyes: Women Painters in Canada*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1975, 81 p.

FERRARI 1994 – FERRARI, Pepita, *By Woman's Hand*, ONF, Montréal, Office National du Film, DVD, 58 min, son, couleur.

FERRARI 2001 – FERRARI, Pepita, « Prudence Heward: Painting at Home », *Framing Our Past: Canadian Women's History in the Twentieth Century*, sous la dir. de COOK, Sharon Anne, Lorna McLEAN et Kate O'ROURKE, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 129-133.

FOSS 2005 – FOSS, Brian, « Le paysage vivant », *Edwin Holgate*, sous la dir. de Rosalind PEPALL, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2005, p. 38-54.

FORTIN 2007 – FORTIN, Nathalie, *La place des femmes dans la Société d'art contemporain Montréal, 1939-1948*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 165 f.

GAGNON 1976 – GAGNON, François-Marc, « La peinture des années trente au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n° 1-2, automne 1976, p. 2-20.

GASCON 1993 – GASCON, France, « Jori Smith : sur le seuil de la modernité », *Spirale*, n° 127, octobre 1993, p. 14.

GRAFFTEY 1996 – GRAFFTEY, Heward, « Prudence Heward », *Portraits from a Life*, Montréal, Vehicule Press, 1996, p. 67-78.

GREENBERG 1974 – GREENBERG, Clement, « La peinture moderniste », *Peinture, cahiers théoriques*, n°s 8-9, 1974, p. 33-39.

HARPER 1966 – HARPER, John Russell, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1966, 442 p.

HAVILAND 1938 – HAVILAND, Richard H., « Liliat Torrance Newton, R.C.A., Well Known Montreal Portrait Painter and Teacher », *Standard*, 17 décembre 1938, [n.p.].

HILL 1973 – HILL, Charles C., *Charles Hill Interview with Liliat Torrance Newton, September 11, 1973*, transcription de l'entrevue, 51 p., document PDF, [en ligne] http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/enthusiast/thirties/interviews_e.jsp?idocumentid=15. Consulté le 30 octobre 2008.

HILL 1974 – HILL, Charles C., *Charles Hill Interview with Jori Smith, January 16, 1974*, transcription de l'entrevue, 38 p., document PDF, [en ligne] http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/enthusiast/thirties/interviews_e.jsp?idocumentid=19. Consulté le 30 octobre 2008.

HILL 1975 – HILL, Charles C., *Peinture canadienne des années trente*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, 224 p.

HILL 1995 – HILL, Charles C., *Le Groupe des Sept : l'émergence d'un art national*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995, 375 p.

HOUSSEY 1944 – HOUSSEY, Yvonne McKague, « Canadian Group of Painters – 1944 », *Canadian art*, vol. 1, n° 4, Avril / Mai 1944, p. 142-147.

JACKSON 1948 – JACKSON, A.Y., *Prudence Heward, 1896-1947: Memorial Exhibition*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1948, 14 p.

JACKSON 1958 – JACKSON, A.Y., *A Painter's Country: The Autobiography of A.Y. Jackson*, Toronto, Clarke/Irwin, 1958, 170 p.

KOLLAR 1982 – KOLLAR, Kathryn L., *Les femmes peintres du Groupe Beaver Hall*, catalogue d'exposition, Montréal, Les Galeries d'Art Sir George Williams de l'Université Concordia, 1982, [3 p.].

LACROIX 1995 – LACROIX, Laurier, « The Surprise of Today Is The Commonplace of Tomorrow. How Impressionism Was Received in Canada », *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885-1920*, sous la dir. de Carol LOWREY, catalogue d'exposition, New York, Americas Society Art Gallery, 1995, 152 p.

LACROIX 1996 – LACROIX, Laurier, « Peindre à Montréal entre 1915-1930 », *Peindre à Montréal : 1915-1930 : les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, catalogue d'exposition, Québec/Montréal, Musée du Québec/Galerie de l'UQAM, 1996, p. 49-70.

LABERGE 1926 – LABERGE, Albert, « Les travaux des élèves de l'ÉBA », *La Presse*, 3 juin 1926, [n.p.].

LUCKYJ 1983 – Luckyj, Natalie, *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945*, catalogue d'exposition, London (Ont.), London Regional Art Gallery, 1983, 112 p.

LUCKYJ 1986 – LUCKYJ, Natalie, *L'expression d'une volonté : l'art de Prudence Heward*, catalogue d'exposition, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1986, 128 p.

LYMAN 1980 – LYMAN, John, *Inédits de John*, Montréal, Ministère des affaires culturelles / Bibliothèque nationale du Québec, 1980, 243 p.

McCULLOUGH [s. d.] – McCULLOUGH, Norah, *Le Groupe de Beaver Hall Hill*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, [s. d.], [n. p.].

McINNES 1937 – McINNES, G. Campbell, « Contemporary Canadian Artists », *The Canadian Forum*, vol. 17, n° 198, juillet 1937, p. 130.

MEADOWCROFT 1993 – MEADOWCROFT, Barbara, *Redécouvrir Jori Smith, œuvres choisies : 1932-1993*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie Dominion, 1993, [6 p.].

MEADOWCROFT 1995 – MEADOWCROFT, Barbara, *Lilias Torrance Newton (1896-1980) : exposition rétrospective*, catalogue d'exposition, Montréal, Galerie Walter Klinkhoff, 1995, 20 p.

MEADOWCROFT 1999 – MEADOWCROFT, Barbara, *Painting Friends, the Beaver Hall Woman Painters*, Montréal, Vehicule Press, 1999, 240 p.

MELLEN 1981 – MELLEN, Peter, *The Group of Seven*, Toronto, McClelland and Stewart, 1981, 231 p.

MEYER 2004-2005 – MEYER, Noël, « Prudence Heward (1897-1847) », *Magazin'art*, 17^e année, n° 2, hiver 2004-2005, p. 88-91, 124-127.

MILLAR 1992 – MILLAR, Joyce, « The Beaver Hall Group: Painting in Montreal 1920-1940 », *Woman's Art Journal*, vol. 13, printemps/été 1992, p. 3-9.

MORRIS 1972 – MORRIS, Jerrold, *The Nude in Canadian Painting*, Toronto, New Press, 1972, 89 p.

NGC 1938 – NGC, *Canadian Group of Painters*, catalogue d'exposition, Ottawa, J.O. Patenaude / King's Printer, 1938, 10 p.

NOCHLIN 1993 – NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir : et autres essais*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon art », 1993, 251 p.

ORD 2003 – ORD, Douglas, *The National Gallery of Canada. Ideas, Art, Architecture*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, 496 p.

OSTIGUY 1982 (A) – OSTIGUY, Jean-René, *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p.

OSTIGUY 1982 (B) – OSTIGUY, Jean-René, « Le modernisme au Québec en 1910 et 1930 », *Vie des Arts*, vol. 28, n° 107, été 1982, p. 42-45.

PAGEOT 2000 – PAGEOT, Édith-Anne, « Jori Smith, une figure de la modernité picturale québécoise. Étude d'un cas : le portrait d'enfant », *Globe, revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 2, 2000, p. 171-186.

PAGEOT 2003 – PAGEOT, Édith-Anne, *Images du sujet, du féminin et du masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2003, 434 f.

PARKER / POLLOCK 1981 – PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, 184 p.

PEPALL 1997 – PEPALL, Rosalind M., *Jori Smith : une célébration*, catalogue d'exposition, Montréal, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 1997, 72 p.

PLATON 1999 – PLATON, *Le Banquet ou De l'amour*, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 1999, 111 p.

PRAKASH 2003 – PRAKASH, A.K., « Efa Prudence Heward (1897-1947) : un grand nom de l'expressionnisme figuratif », *Magazin'art*, 15^e année, n° 3, printemps 2003, p. 101-104.

REID 1979 – REID, Dennis, « *Notre patrie le Canada* ». *Mémoires sur les aspirations nationales des principaux paysagistes de Montréal et de Toronto 1860-1890*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1979, 453 p.

REID 1988 – REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Oxford, Oxford University Press, 1988, 418 p.

SILCOX 2003 – SILCOX, David P., *The Group of Seven and Tom Thomson*, Toronto, Firefly Books, 2003, 441 p.

SMITH 1997 – SMITH, Jori, *Charlevoix County: 1930*, Moonbeam, Penumbra Press, 1997, 94 p.

ST-JEAN 1999 – ST-JEAN, France, *La réception critique dans la presse montréalaise francophone des décennies 1930 et 1940 de l'œuvre de cinq femmes artistes : Prudence Heward, Lilius Torrance Newton, Anne Savage, Marian Scott et Jori Smith*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 136 f.

TIERNEY 2004 – TIERNEY, Cara, *Jori Smith: a Contextual Analysis*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université de Carleton, 2004, 124 f.

TIPPETT 1992 – TIPPETT, Maria, *By a Lady: Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*, Toronto, Penguin Books, 1992, 226 p.

TRÉPANIÉ 1982 – TRÉPANIÉ, Esther, « Modernité et/ou modernisme, le problème de notions erratiques », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 6, n° 2, 1982, p. 234-239.

TRÉPANIÉ 1989 – TRÉPANIÉ, Esther, « La peinture des années trente au Québec », *Protée*, vol. 17, n° 3, automne 1989, p. 91- 100.

TRÉPANIÉ 1996 – TRÉPANIÉ, Esther, « Les enjeux artistiques à Montréal : le discours artistique dans la presse montréalaise de 1915 à 1930 », *Peindre à Montréal : 1915-1930 : les peintres de la Montée Saint-Michel et leurs contemporains*, sous la dir. de Laurier LACROIX, catalogue d'exposition Québec/Montréal, Musée du Québec/Galerie de l'UQAM, 1996, p. 86-105.

TRÉPANIÉ 1997 (A) – TRÉPANIÉ, Esther, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 18, n° 1, 1997, p. 68-80.

TRÉPANIÉ 1997 (B) – TRÉPANIÉ, Esther, *Femmes peintres à l'aube de la modernité montréalaise, œuvres de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, 1997, 4 feuillets, [n. p.].

TRÉPANIÉ 1997 (C) – TRÉPANIÉ, Esther, *Le paysage au Québec : 1910-1930*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1997, 79 p.

TRÉPANIÉ 1998 – TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, 395 p.

TRÉPANIÉ 2004 – TRÉPANIÉ, Esther, « La modernité : entité métaphysique ou processus historique ? Réflexion sur quelques aspects d'un parcours méthodologique », actes du colloque *Construction de la modernité au Québec*, sous la dir. de Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Montréal, 6 au 8 novembre 2003, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004, p. 39-52.

VARLEY *et al.* 1980 – VARLEY, Christopher *et al.*, *La Société d'art contemporain : Montréal, 1939-1948*, catalogue d'exposition, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1980, 96 p.

WALTERS 2005 – WALTERS, Evelyn, *The Women of Beaver Hall: Canadian Modernist Painters*, Toronto, Dundurn Press, 2005, 191 p.